

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA POVIJEST UMJETNOSTI

***Toskanski citati i reljefi s temom Pasije u opusu Jurja
Dalmatinca i Nikole Firentinca***

Diplomski rad

Maja Vukušić

Mentor: dr. sc. Danko Šourek

Zagreb, studeni 2015.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski studij

Diplomski rad

TOSKANSKI CITATI I RELJEFI S TEMOM PASIJE U OPUSU

JURJA DALMATINCA I NIKOLE FIRENTINCA

Maja Vukušić

SAŽETAK:

U radu se prikazuje djelatnost dva hrvatska renesansa umjetnika Jurja Dalmatinca i Nikole Firentinca. Djelatnost Jurja Dalmatinca, sredinom XV. stoljeća obilježava prijelazno razdoblje s gotike na renesansu, koju će u punom sjaju u Dalmaciju uvesti Nikola krajem stoljeća. Istraživanje tog razvojnog puta od kasne gotike do renesanse posebno je zanimljivo zbog postepenog razvoja stila ali i pitanja citata koji u hrvatsku umjetnost dolaze iz Italije posredstvom naših umjetnika, koju su boravili u kraju koji je pod snažnim utjecajem antike. Juraj Dalmatinac i Nikola Firentinac bez sumnje predstavljaj vrhunac hrvatske renesanse djelatnosti u XVI. stoljeću.

Ključne riječi: Juraj Dalmatinac, Nikola Firentinac, citati, muka, renesansa.

SADRŽAJ:

1.UVOD	1
2.POVIJESNI UVOD	2
Pasija	3
3.JURAJ DALMATINAC	9
Kaštel Lukšić, župna crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije (izvorno, Split, crkva sv. Eufemije), Oltar bl. Arnira, 1448	15
Split, katedrala Uznesenja Blažene Djevice Marije, oltar sv. Staša, 1448.....	18
Šibenik, atrij Nove crkve, Polaganje u grob (oko 1470.)	22
Split, crkva Gospe od sedam žalosti na Marjanu, Oplakivanje	24
4. NIKOLA FIRENTINAC	25
Trogir, crkva sv. Dominika, Grobnica obitelji Sobota (1469.)	31
Trogir, crkva sv. Ivana Krstitelja, reljef Oplakivanja Krista s grobnice Petra Cipica (1470.).....	35
5.ZAKLJUČAK.....	39
6.KATALOG.....	41
7. POPIS ILUSTRACIJA.....	65
8.LITERATURA.....	67

1. UVOD

Tema kojoj sam se posvetila u ovom diplomskom radu su citati Pasije, odnosno Muke Isusa Krista, te putovi kojim ih Juraj Dalmatinac (*Georgius Mathaei Dalmaticus*; *Giorgio Orsini*, Zadar, oko 1410. – Šibenik, 1473./1475.) i Nikola Firentinac donose u Dalmaciju. Pri istraživanju zadane teme svoju pažnju sam najviše usmjeravala na pitanje da li zadani utjecaji, odnosno citati dolaze iz Italije ili su ih naši umjetnici imali prilike upoznati u lokalnoj sredini, s obzirom da je Dalmacija bila plodno tlo za brojne antičke utjecaje kao i antičke predloške. Pitanje koje se često postavljalo i na kojeg još uvijek nemamo posve pouzdani odgovor je i ono podrijetla i pojedinosti školovanja obojice naših umjetnika. Da li su u Italiji bili u izravnom kontaktu s nekim od najvećih renesansnih umjetnika ili su do određenih motiva dolazili posredno, putem crteža i drugih predložaka? Da li je razlog njihova dolaska u Dalmaciju bila gradnja šibenske katedrale ili su u Dalmaciju došli zbog nekih drugih razloga? Mnoštvo je takvih pitanja na koje nemamo pouzdani odgovor. No ono što sa sigurnošću možemo potvrditi je da su Juraj Dalmatinac, a potom i Nikola Firentinac vodeći protagonisti renesansne umjetnosti u Hrvatskoj.

Važan preduvjet za (posredno) usvajanje utjecaja toskanske renesanse bile su snažne političke, kulturne i umjetničke veze Dalmacije i Venecije. Tako se Dalmacijom šire elementi venecijanske gotike i renesanse ali i, na području Mletačke Republike prisutne, firentinske renesanse u kombinaciji sa snažnom antičkom tradicijom i domaćim koloritom. Upravo su navedena prožimanja ključna za razumijevanje dvojice naših umjetnika, Jurja Dalmatinca i Nikole Firentinca, koji su cijeli svoj radni vijek u svojim djelima kombinirali elemente venecijanske gotike, firentinske renesanse te lokalne, dalmatinske tradicije. Analizirajući rad Jurja Dalmatinca i Nikole Firentinca evidentno je da se umjetnost toga vremena zasnivala na srodnim principima; povratku antici i prirodi, ali s još uvijek čvrsto prisutnim gotičkim temeljima. Ono što je također važno za ovu temu jest problem gotičko-renesansnog, odnosno mješovitog stila koji se u Hrvatskoj uvelike pojavljuje upravo u djelima Jurja Dalmatinca, ali i Nikole Firentinca. Pri tome je, osobito u Dalmatinčevu slučaju, teško odrediti granice između dvaju stilova. Moguće je ipak zaključiti kako

umjetnost Jurja Dalmatinca predstavlja svojevrsni vrhunac naše kasnogotičke umjetnosti, ali ujedno i ranu pojavu renesansnih utjecaja te da zapravo označava točku prijelaza na koju se logičnim slijedom nastavlja punija renesansa Nikole Firentinca.

1. POVIJESNI UVOD

Vrijeme vladavine Ludovika I. Anžuvina (1340. [1342.] – 1382.) za veliki dio hrvatskih zemalja predstavljalo je vrhunac dotadašnjega kulturnoga i umjetničkoga razvitka. Pobjeđivši 1358. godine Mletačku Republiku, Ludovik je ponovo ujedinio Kraljevstvo Hrvatske i Dalmacije.¹ Nakon Ludovikove smrti 1382. godine situacija se bitno izmijenila, a u borbu za prijestolje umiješali su se mnogi te je nakon tri desetljeća neprekinutih razmirica kao konačan pobjednik izašao Sigismund Luksemburški (1387. – 1437.). Njegov je pak protukandidat, Ladislav Napuljski (1403. – 1408.), svoja prava na Dalmaciju (1409.) prodao Mletačkoj Republici za svotu od 10000 dukata.² Isprva zagospodarivši gradom Ninom te otocima Rabom i Cresom, Venecija se ubrzo domogla i drugih gradova dalmatinskog primorja: 1412. godine zaposjela je Šibenik i Skradin, a pohodima admirala Loredana u ruke su joj pali Trogir, Split, Kotor, Brač, Hvar i Korčula. Tako su Hrvatske zemlje već prije sredine XV. stoljeća najvećim dijelom bile pod vlašću dviju političkih sila: Jadranskom Hrvatskom su, osim područja Dubrovačke Republike i Hrvatskoga primorja, od oko 1420. godine vladali Mlečani, dok su sjeverna Hrvatska s Primorjem i Krkom te Slavonija bili sastavni dio Ugarsko-Hrvatskog kraljevstva. Krčki knezovi Frankopani izgubili su Krk 1483. godine, pa od tad i taj najveći istočnojadranski otok pripada Veneciji.³ Mletačka Republika je zadržala dalmatinsko primorje kao i novostečene posjede u zaleđu, sve do svoje propasti 1797. godine.⁴ Promjena političke klime odrazila se na umjetnost u Dalmaciji s obzirom da će od sada gotovo svi društveni, kulturni i umjetnički utjecaji pristizati iz Venecije. U vrijeme mletačke

¹ Usp. Neven Budak, *Povijesni okvir*, u: AA.VV., *Hrvatska renesansa*, Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 2004., str. 23 – 45 (23).

² Usp. *Isto*, str. 23.

³ Usp. Milan Pelc, *Renesansa*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2007., str. 8.

⁴ Usp. Ljubo Karaman, *Umjetnost u Dalmaciji: XV. i XVI. vijek*, Zagreb, Matica hrvatska, 1933., str. 7.

vladavine (ili mletačkoga gospodstva) od XV. do kraja XVIII. stoljeća Dalmacija je tijesno vezana s Italijom i Mletačkom Republikom.⁵ Umjetnost Venecije istiskuje utjecaje drugih umjetničkih središta i širi dalmatinskim primorjem oblike venecijanske gotike i renesanse, mada će dalmatinska umjetnost još dugo zadržati i poseban domaći kolorit.⁶ Tijekom XV. i XVI. stoljeća Mletačka Republika brine za Dalmaciju jer je za nju ona svojevrsan štit od Osmanskoga Carstva, pa tad cvjeta i umjetnička djelatnost. U to vrijeme se gradi remek-djelo gotičko-renesansnoga stila, šibenska katedrala, čije je gradilište predstavljalo svojevrsno središte umjetničke produkcije u Dalmaciji XV. stoljeća. Upravo su na Šibenskoj katedrali radili najveći umjetnici toga vremena, Juraj Matejev Dalmatinac i Nikola Ivanov Firentinac, koji su svoj umjetnički trag ostavili diljem Dalmacije, a o čemu će biti riječi u ovom radu. Tijekom XVII. i XVIII. stoljeća postupno međutim opada gospodarska i umjetnička moć, kako Mletačke Republike u cjelini, tako i Dalmacije⁷

Pasija

Pasija ili *Muka* je naziv za niz događaja u Kristovom životu koji u Bibliji započinju dva dana prije Pashe, kada su svećenici i pismoznanci tražili načine kako da uhvate Isusa Krista i da ga kazne jer je propovijedao da je Sin Božji, što je, prema Židovskom zakonu, kao i svako bogohuljenje, izazivalo smrtnu kaznu. Prizori iz Kristove muke, na kojima inzistira ortodoksna doktrina o realnoj muci i smrti Bogočovjeka, kao novina se javljaju tek u umjetnosti V. stoljeća, ali se u njima izbjegava naturalističko prikazivanje patnje, zbog čega se dugo izbjegavala i sama scena *Raspeća*.⁸ Muka predstavlja trpljenje i umiranje kojim je Isus, prema kršćanskome vjerovanju, otkupio ljudski rod.⁹ Prizori *Pasije*, odnosno *Muke Kristove*

⁵ Usp. *Isto*, str. 7.

⁶ Usp. *Isto*, str. 8.

⁷ Usp. *Isto*, str. 8.

⁸ *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, svezak 4., Slavko Batušić (gl. ur.), Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1966., str. 246; Usp. Također: BF (Branko Fučić), *Raspeće*, u: AA.VV., *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 2006. [1979.], str. 529 – 534.

⁹ Usp. *Isto*, str. 246.

u umjetničkim djelima zapadne kulture zauzimaju posebno mjesto.¹⁰ Od svojih najranijih vremena kršćanstvo razvija simboliku križa koji je postao univerzalni simbol cijele vjere.¹¹ U kršćanstvu križ postaje simbol Muke Kristove, ali i ono što je mnogo važnije, simbol spasenja.¹² Već je sv. Pavao u *Poslanici Korinćanima* objasnio *ljepotu* križa, riječima: »Naime, ludost je za one koji propadaju, ali za one koji su u spašavanju, za nas, ono je sila Božja.«¹³ Ljepota križa je u tome što se božanska ljubav spustila na zemlju da bi spasila čovječanstvo, a križ je krajnji izraz te ljubavi.¹⁴

Temelj ikonografije uskrsnog ciklusa predstavljaju kanonska evanđelja kao i niz nabožnih tekstova koji utječu ne samo na slikovitost pojedinih ikonografskih scena već i na slikovnu predodžbu jakog emotivnog naboja, nudeći na taj način promatraču mogućnost da se poistovjećuje s prikazanim osobama.¹⁵ Kako prenosi *Biblija*, Juda Iškariotski se dogovorio sa svećenicima da će im Isusa predati za 20 srebrnjaka. Prvog dana Pashe, Isus je poslao svoje učenike da nađu prostor gdje će se blagovati Posljednja večera. I dok su blagovali za stolom, reče im: »Zaista, kažem vam, jedan će me od vas izdati – koji sa mnom blaguje.« (MK 14,2).¹⁶

Na Posljednjoj večeri Krist je ustanovio Euharistiju riječima: »Ovo je krv moja, krv Saveza, koja se za mnoge proljeva. Zaista, kažem vam, ne, neću više piti od ovog roda trsova do onoga dana kad ću ga, nova, piti u kraljevstvu Božjem.« (MK 14,12). Nakon večere, Krist se uputio na molitvu u Getsemanski vrt na Maslinskoj gori, gdje je sa sobom poveo trojicu svojih učenika: Petra, Jakova i Ivana. Učenici su ubrzo usnuli, a Krist je molio, prema Lukinu evanđelju klečeći, a prema Matejevu i Markovu evanđelju ničice na tlu.¹⁷ Tijekom te molitve Krist je zavapio: »Abba! Oče! Tebi je sve moguće! Otkloni čašu ovu od mene! Ali ne što ja hoću nego što hoćeš ti!«

¹⁰ Usp. Ivana Pasini Tržec – Ljerka Dulibić, *Slike Muke i Uskrsnuća u Strossmayerovoj galeriji*, Zagreb Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2014. str. 9.

¹¹ Usp. Richard Viladesau, *The Beauty of the Cross: The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the Catacombs to the Eve of the Renaissance* Oxford – New York, Oxford University Press, 2006., str. 7.

¹² Usp. *Isto*, str. 7.

¹³ Usp. *Isto*, str. 7.

¹⁴ Usp. *Isto*, str. 12.

¹⁵ Usp. Ivana Pasini Tržec – Ljerka Dulibić, *nav. dj.*, 2014., str. 9.

¹⁶ Prema: *Jeruzalemska Biblija*, Adelbert Rebić (gl. ur.), Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 2003.

¹⁷ Usp. Richard Viladesau, *nav. dj.*, 2006., str. 15.

(MK 14,12). U ovim se riječima vidi Kristova dvostruka narav, ljudska, ona koja osjeća strah pred patnjom i božanska, koja mu ulijeva snagu.¹⁸

Molitva u Getsemanskom vrtu je tjeskobna scena jakog dramatskog intenziteta, punog napetosti i sukoba smještena usred linije neizbježnosti onog što će se tek dogoditi.¹⁹ Nedugo nakon toga Juda dolazi u vrt i poljupcem izdaje Krista. Tri evanđelja donose da je Juda poljupcem izdao Krista, a jedino Ivan donosi da je Isus sam izašao pred vojnike. Judina izdaja jedna je od prvih likovno prikazanih scena Kristove muke, a javlja se već od IV. stoljeća.²⁰ Judina izdaja uključuje nekoliko epizoda, Judin poljubac, Isusovo uhićenje i prizor s Malkom, slugom velikog svećenika kojem je Petar odsjekao uho. Evanđelja nisu jednoglasna o događajima koji su se zbili nakon Isusova uhićenja. Ti događaji tvore neprekinuti niz u kojem se Isus pojavljuje pred četvoricom sudaca – Anom, Kaifom, Herodom i Pilatom.²¹ Markovo evanđelje kaže da su Krista hramski vojnici odveli velikom svećeniku, koji mu je pokušavao naći bilo kakav grijeh ali bez uspjeha. Naposljetku ga upita: »Ti li si Krist, Sin Blagoslovljenoga?« Na što mu Krist odgovara: »Ja jesam! I gledat ćete Sina čovječjega gdje sjedi zdesna Sile i dolazi oblacima nebeskim.« (MK 15,5).

Krista je na smrt na križu osudio tek Pilat, a u međuvremenu je bio odveden i pred kralja Heroda (zapravo Herod Antipa, tetrarh Galileje i Pereje). Pilat je znao da su ga svećenici predali svjetini iz zavisti i nije ga želio osuditi ali nije imao izbora, pa ga prema Lukinom evanđelju šalje Herodu, koji je tad boravio u Jeruzalemu (LK 23,2). Luka u svom evanđelju piše kako je Herod Isusa opet vratio Pilatu ali mu on i dalje ne nalazi nikakve krivice. Ikonografska tema Isusa pred Pilatom poznata je još od IV. stoljeća. Za temu Pilatova suđenja uglavnom se koristi pranje ruku, koja je izjednačena sa suđenjem. Nakon suđenja uslijedilo je bičevanje Krista koje se u evanđeljima tek šturo spominje. Krunjenje Krista trnovom krunom jedna je od posljednjih u nizu prizora što obuhvaća suđenje Isusu. Treći put kad se Krist pojavio pred Pilatom s trnovom krunom i grimiznim plaštem Pilat je rekao: »Ecce homo!« (*Evo čovjeka!*). (IV 19,5). A narod je odlučno vikao: »Raspni ga!« (MK 15,5). *Ecce homo* je tema koja se naširoko počela koristiti tek nakon

¹⁸ Usp. *Isto*, str. 15.

¹⁹ Usp. *Isto*, str. 16.

²⁰ Usp. *Isto*, str. 23.

²¹ Usp. *Isto*, str. 31.

renesanse.²² Narativni prikaz obuhvaća mnoge sudionike drame, u ambijentu gradskog trga, na balkonu ili sudnici, a Krist stoji na povišenom mjestu, prikazan kako nosi podrugljive *kraljevske* znakove, purpurni plašt i trnovu krunu, u rukama drži trstiku odnosno trščano žezlo, a oko vrata ponekada konopac s čvorom.²³ Tim prizorom počinje centralni motiv Pasije ili Muke, Križni put.

Križni put započinje kada Kristu stavljaju križ na leđa i trnovu krunu na glavu te ga tjeraju da hoda do brda Golgote, koje je bilo van grada. Evanđelisti ne daju jednako značenje Kristovom putu do Golgote. Ivan samo ustvrđuje kako je Isus išao do Golgote noseći križ dok ostala evanđelja opisuju kako je Šimun Cirenac natjeran da nosi križ, a Luka dodaje da ga je pratila svjetina te žene koje su ga oplakivale.²⁴ Isus je tako izmučen s ogromnom tjelesnom i duševnom boli nosio križ dok su ga promatrači pljuvali te ga pogrdno nazivali zbog čega mu je Veronika dala rubac s kojim je obrisao krvavo i znojno lice, a na rupcu je ostao Kristov otisak lica. Kada su došli na Golgotu ili lubanjsko mjesto kako piše u Bibliji, raspeli su ga na križ s pločicom (*titulusom*) na kojoj je pisalo »INRI«, tj. prva slova latinskih riječi *Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum* (*Isus Nazarećanin kralj Židovski*). U Evanđelju po Marku dalje piše: »Vrijeđahu ga i oni koji bijahu s njim raspeti. A o šestoj uri tama nastaje po svojoj zemlji, sve do ure devete. O devetoj uri povika Isus iza glasa: Eloi, Eloi lama sabahtani? Što znači Bože moj Bože moj, zašto si me ostavio?« (MK 15,15). Jednako kao Markovo evanđelje i Matejevo evanđelje donosi isto, dok prema Lukinu evanđelju Krist govori: »Oče u ruke tvoje predajem duh svoj.« (LK 23). Prema Ivanovu evanđelju Krist umire s riječima »Dovršeno je!« (IV 19).

Evanđelje nadalje kaže: »Izdaleka promatrahu i neke žene među njima Marija Magdalena i Marija, majka Jakova Mlađega i Josipa, i Saloma – one su ga pratile kad bijaše u Galileji i posluživale mu – i mnoge druge koje uzidoše u Jeruzalem. A kad već bi uvečer, jer bijaše Priprava, to jest predvečerje subote, dođe Josip iz Arimateje, ugledan vijećnik, koji također iščekivaše kraljevstvo Božje: odvaži se, uđe k Pilatu i zaiska tijelo Isusovo. Pilat se začudi da je već umro pa dozva satnika i upita ga, je li odavna umro? Kad sazna od satnika, darova Josipu tijelo. Josip kupi

²² Usp. *Isto*, str. 21.

²³ Usp. *Isto*, str. 51.

²⁴ Usp. *Isto*, str. 57.

platno, skine tijelo i zavi u platno te položi u grob, koji bijaše izdubljen iz stijene. I dokotrlja kamen na grobna vrata. A Marija Magdalena i Marija Josipova promatrahu kamo ga polažu.» (MK 15,15 40-47). U renesansi, kao rezultat emancipacije i individualizacije umjetnika, rastače se dotadašnja stroga ikonografska zakonitost u prikazivanju muke.²⁵ Važno je napomenuti da u liturgijskoj godini spomen na Isusovu Muku počinje Cvjetnicom kojom se obilježava ulazak Isusa u Jeruzalem.

Raspeće na križu smatrano je najstrašnijim oblikom kazne i zapravo je predstavljalo sramotnu smrt, Rimljani obično nisu razapinjali građane već je to bila kazna za niže slojeve društva, robove, kriminalce.²⁶ Prikazi Raspeća kakve danas poznajemo počinju se javljati od VI. stoljeća, iako se do karolinškog razdoblja u zapadnoj umjetnosti jako rijetko uprizoruju.²⁷ Kod prvih prikaza Raspeća, osim raspetog Krista pojavljuju se i drugi likovi koja evanđelja spominju, Djevica Marija, Ivan Evanđelist, satnik, spužvonoša, dva lupeža, vojnici koji bacaju kocku. Oni postaju trajna značajka prizoru raskršćanja.²⁸ U VIII. stoljeću Krista se počinje prikazivati u novom obliku, u obličju čovjeka boli i trpljenja. Razlog zbog kojih su ove dvije teme stajale zajedno je da sam čin Muke Isusove ne nadiđe važnost Uskrsnuća Isusa. Kristova smrt je trijumf nad đavlom i moćima zla. Bila je to žrtva Boga da plati dug čovječanstva koji je uzrokovan Istočnim grijehom.²⁹

U srednjem vijeku Raspelo i Isusova Muka postaju simbol slave i spasenja ljudskog roda. S obzirom da vjerska skulptura nije bila dio bizantske kulturne tradicije, glavni utjecaj na nju imalo je slikarstvo. Tako na primjeru romaničke skulpture vidimo da je pod utjecajem iluminiranih rukopisa. Gotička skulptura, vrlo rano razbija te konvencije, pa tako na ranom primjeru »Gerova Raspeća« vidimo visoki stupanj u prikazu naturalizma mrtvog Krista, dok Giotto naturalizam u prikazu dovodi do vrhunca.³⁰ U biblijskim tekstovima Kristova muka, smrt na križu i uskrsnuće odgovaraju dvjema slikama Isusove naravi, ljudskoj i božanskoj.³¹ Tekstovi iz Djela apostolskih također svjedoče o važnosti smrti na križu i Božjem planu: »Ali

²⁵ *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, svezak 4., Slavko Batušić (gl. ur.), Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1966., str. 246

²⁶ Usp. Richard Viladesau, *nav. dj.*, 2006., str. 21.

²⁷ Usp. *Isto*, str. 69.

²⁸ Usp. *Isto*, str. 71.

²⁹ Usp. *Isto*, str. 32.

³⁰ Usp. *Isto*, str. 143.

³¹ Usp. *Isto*, str. 23.

Bog ga je oslobodio od smrti u gorkim bolima i uskrsnuo ga.« (Djela 2: 23-24); »Ti si stavio u smrt tvorca života. Ali Bog ga je uskrsnuo od mrtvih.« (Djela 3:15). Ove riječi svjedoče kako je križ dio Božjeg plana spasenja, Isusova smrt na križu je djelo grešnog čovjeka, suprotno Božjoj volji ali Bog ipak pobjeđuje Uskrsnućem; križ je zlo čovječanstva, a Uskrsnuće Božji pobjednički odgovor na zlo.³²

Tijekom XII. stoljeća dramatizira se tema *Mater dolorosa*, (prvi put je susrećemo u Nerezima 1164.) odnosno naricanje ili oplakivanje nad mrtvim Kristovim tijelom, koje u kršćanskoj tradiciji ima veliki značaj iako je ta tema izravno u sukobu s kršćanskim naučavanjem o smrti kao o novom rođenju. Oplakivanje, u kojem se Kristovo tijelo prikazuje prostrto na zemlji ili na kamenu nalik na oltar, okruženo naricateljima, tema je koja se ne spominje u evanđeljima.³³

Motiv *Oplakivanja* postaje čestim u gotičkoj i renesansnoj umjetnosti pri čemu se kod promatrača nastoji pobuditi suosjećanje pri pogledu na uplakanu Majku s tijelom mrtvoga Sina u naručju. Uz Mariju i Krista u prikazu *Oplakivanja* često se javljaju i popratni likovi poput Marije Magdalene, Ivana Evanđelista, Josipa iz Arimateje, Nikodema s posudama smirne i aloje te ponekad svete žene koje su prema evanđelju bile prisutne u trenutku skidanja s križa. Oplakivanje se, osim u likovnoj umjetnosti, redovito javlja u kršćanskim tekstovima, pa tako latinska verzija apokrifnog *Nikodemova evanđelja*, poznata tijekom srednjeg vijeka, opisuje kako su Marija, Marija Magdalena, Ivan Evanđelist te Josip iz Arimateje oplakivali Isusa.³⁴

Tijekom kasnog srednjeg vijeka oblikovao se i više nabožan aspekt teme, reduciran samo na plač Majke nad mrtvim Sinom, tvoreći jednu od najbolnijih tema kršćanske ikonografije koju nazivamo *Pietà*.³⁵ Novoj izražajnosti osnovni je ton dramatična bol.³⁶ Uz formiranje zasebne teme *Pietà*, *trecento* svjedoči i osobitom buđenju interesa za prikaze Pasije općenito.³⁷ U okviru gotike javlja se i izraženi naturalizam u prikazima Isusove patnje, a u sadržaju se pozornost proširila na detalje

³² Usp. Isto, str. 23.

³³ Usp. BF (Branko Fučić), *Oplakivanje Krista*, u: AA.VV., *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 2006. [1979.], str. 471.

³⁴ Usp. Ivana Pasini Tržec – Ljerka Dulibić, *nav. dj.*, 2014., str. 95.

³⁵ Usp. Isto, str. 101

³⁶ *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, svezak 3., Slavko Batušić (gl. ur.), Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1966., str. 406.

³⁷ Usp. Isto, str. 406.

Muke, koji često idu izvan kanonskih izvora te se uvode nove teme poput već spomenute Bogorodice s mrtvim Sinom u krilu, čime je izražena važnost Marije u cjelokupnom prikazu.³⁸ Svrha prikazivanja Muke i Smrti Isusa Krista je da se u promatraču probudi empatija, osjećaj usmjeren prema umirućem Kristu i prema Bogorodici koja tuguje za svojim mrtvim Sinom.

2. JURAJ DALMATINAC

Juraj Matejev Dalmatinac rodio se u Zadru početkom XV. stoljeća, a umro u Šibeniku između 1473. i 1475. godine. Petar Kolendić (1923.) kao nadnevak Jurjeve smrti donosi 10. listopada, smještajući ga u 1473. godinu.³⁹ U literaturi – osobito starijoj – uz njegovo ime često se navodi prezime Orsini, koje je uzeo njegov sin, ali tek nakon Jurjeve smrti. Jurjev dolazak u Dalmaciju (1441.), nakon dugogodišnjega venecijanskoga boravka, s jedne strane potiče snažno širenje kasnogotičkih ukrasa venecijanske provenijencije, a s druge strane on znači ranu i zapravo još nesigurnu infiltraciju renesansnih toskanskih motiva i oblika.⁴⁰ Premda je upoznao renesansna ostvarenja Donatella i njegovih suvremenika i premda ih je više puta citirao, Juraj ipak do kraja života ne odbacuje kasnogotički oblikovni program.⁴¹

Juraj Matejev Dalmatinac je jedan od naših najvažnijih umjetnika, koji je ostavio velikog traga u umjetnosti XV. i XVI. stoljeća u Dalmaciji. Njegov veliki opus ostvaren na objema stranama Jadranske obale pripada kako arhitekturi, tako i kiparstvu, kao što je u stilskom pogledu objedinio kasnu gotiku i ranu renesansu.⁴² U literaturi se često može pronaći pitanje umjetničke prirode Jurja Dalmatinca; za

³⁸ Usp. Richard Viladesau, *nav. dj.*, 2006., str. 155.

³⁹ Usp. Petar Kolendić, *Stube na crkvi sv. Ivana u Šibeniku*, u: *Starinar SANU*, god. III., 1923., br. 1.

⁴⁰ Usp. Milan Pelc, *nav. dj.*, 2007., str. 323.

⁴¹ Usp. *Isto*, str. 323.

⁴² Usp. *Isto*, str. 323.

Lionella Venturija i Ljubu Karamana, Juraj je prvenstveno kipar, a njegove se arhitektonske vještine naglašavaju Dagobert Frey i Hans Folnesics.⁴³

Radovan Ivančević (1982.) naglašava važnost mješovitoga gotičko-renesansnoga stila i tvrdi da je Juraj najvažnija osobnost tog prijelaznog razdoblja u našoj umjetnosti XV stoljeća.⁴⁴ Raspon njegova zabilježenoga djelovanja, naime, seže od 1441. godine pa do sedamdesetih godina XV. stoljeća. Milan Pelc (2007.) ističe da je Juraj Dalmatinac bez sumnje najveća osoba hrvatskog *quattrocenta* te dodaje kako Jurjev opus na objema stranama Jadrana pripada i arhitekturi i kiparstvu: »Juraj je bio oboje, jednako kao što je u stilskom pogledu poznavao kasnu gotiku i renesansu, premda se i u arhitekturi i u njezinoj kiparskoj dekoraciji uglavnom opredjeljivao za tradicionalan kasnogotički stilski rječnik.«⁴⁵

U filozofiji i literaturi renesansa je predstavljala postupni razvoj, pri čemu je pojam *preporoda* prilično neobjektivan, no u skulpturi datum pojave renesanse može se (simbolički) odrediti natječajem za druge vratnice firentinske krstionice održanim 1401. godine. Znakovito je da Lorenzo Ghiberti, čije je rješenje reljefa *Žrtvovanje Izaka* na natječaju odnjelo pobjedu nad naglašenije klasičnim pristupom Filippa Brunelleschija, u svojem traktatu *Commentarii* raspravlja o *drevnoj* (antičkoj) *umjetnosti* i gotičkim oblicima na isti način na koji su te dvije tendencije isprepletene u njegovoj umjetnosti te se neprestano referira na antiku i prirodu.⁴⁶ Upravo taj stav, zasnovan na povratku antičkim uzorima, ugledanju na prirodu, ali i prihvaćanju nekih ranijih stilskih rješenja, pomaže nam u razumijevanju rada Jurja Dalmatinca i Nikole Firentinca.

Dagobert Frey (1913.) je djelovanje Jurja Dalmatinca podijelio u tri faze. Prva je mladenačka faza, pretežno gotičkih stilskih obilježja, a druga faza pripada mletačkoj kasnoj gotici. U trećoj fazi umjetničkog rada koja se datira u šezdesete

⁴³ Usp. Predrag Marković, *Arhitektura renesanse u Hrvatskoj*, u: AA.VV., *Hrvatska renesansa*, Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 2004., str. 71 – 109 (66).

⁴⁴ Usp. Radovan Ivančević, *Prilozi problemu interpretacije djela Jurja Matejeva Dalmatinca. Deset teza o razdoblju 1441 – 1452.*, u: Radovi Instituta za Povijest Umjetnosti (*Juraj Matejev Dalmatinac*), 3 – 6, 1979. – 1982., str. 25 – 64 (27).

⁴⁵ Usp. Milan Pelc, *nav. dj.*, 2007., str. 323.

⁴⁶ Usp. John Pope Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture*, London, Phaidon press, 2000., str. 10.

godine XV. stoljeća očituje se renesansni utjecaj.⁴⁷ Različitosti u cjelokupnom Jurjevu radu mogu se objasniti činjenicom da se tijekom boravka u Veneciji mogao upoznati prvenstveno s gotičkom arhitekturom, ali se zato mogao susresti kako s antičkim, tako i s renesansnim kiparskim djelima.⁴⁸ Uvriježeno je stajalište da se je Juraj Dalmatinac formirao u venecijanskoj radionici obitelji Bon, tj. krugu majstora zaposlenih na gradnji i kiparskom opremanju *Porta della Carta* (započeta 1438.)⁴⁹ Općenito, problem s atribucijom venecijanske skulpture uključuje manjak sigurnih podataka u arhivskim izvorima, ali i zadržanu srednjovjekovnu praksu rada unutar obiteljskih radionica ili radionica općenito, koja je rezultirala manjom prepoznatljivošću stila pojedinih umjetnika.⁵⁰ Renesansa se u samoj Veneciji učvrstila relativno kasno pa radionice prve polovice XV. stoljeća još rade po srednjovjekovnom modelu, u gotičkim oblicima, ali istaknuti predstavnici tog razdoblja su i toskanski umjetnici poput Niccolò di Pietra Lambertija, njegova sina Piera di Niccolò te Nannija di Bartola. Isti trend kroz XV. stoljeće nastavlja radionica obitelji Bon i njihov suradnik Antonio Bregno.⁵¹ Naime, već oko 1400. godine u Veneciji raste interes za toskanskim arhitektima i skulptorima zbog čega mletački dužd poziva Firentince za rad na Duždevoj palači.⁵² Tako su, uz lombardske majstore zaposlene na gradilištu palače Ca' d'Oro, novi poticaj umjetničkom životu grada pružili i firentinski umjetnici ranoga XV. stoljeća.⁵³

Upravo je Jurjeva dualnost, odnosno miješanje gotičkih i renesansnih elemenata u njegovim umjetničkim ostvarenjima, bila predmetom brojnih rasprava. Johan Graus (1866.) prvi je uočio postojanje dviju faza u radu umjetnika. Prva faza prema Grausu traje do sredine šezdesetih godina XV. stoljeća te je isključivo gotička i u tome razdoblju nastaju sva djela do Jurjeva odlaska u Dubrovnik. Po povratku iz Dubrovnika nastupa druga faza Jurjeva djelovanja s pretežno renesansnim

⁴⁷ Dagobert Frey, *Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini*, u: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege*, Bd. VII, Heft I–IV, 1913., str. 1 – 169 (122 – 123). Prema Predrag Marković, *Katedrala sv. Jakova u Šibeniku. Prvih 105 godina*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2010. str. 51 – 55.

⁴⁸ Usp. Predrag Marković, *nav. dj.*, 2010., str. 56.

⁴⁹ Usp. Ljubo Karaman, *nav. dj.*, 1933., str. 49.

⁵⁰ Usp. Roberta J. M. Olson, *Italian Renaissance Sculpture*, London, Thames and Hudson Ltd, 1992., str. 66.

⁵¹ Usp. John Pope Hennessy, *nav. dj.*, 2000., str. 311.

⁵² Usp. Roberta J. M. Olson, *nav. dj.*, 1992., str. 66.

⁵³ Usp. Ljubo Karaman, *nav. dj.*, 1933., str. 50.

obilježjima.⁵⁴ Promjenu stila po povratku iz Dubrovnika Graus tumači Jurjevim doticajem s firentinskim umjetnikom Michelozzom di Bartolomeom Michelozzijem, koji je u Grad donio elemente toskanske renesanse.⁵⁵ Povezivanje Jurja Dalmatinca s djelima Michelozza di Bartolomea Michelozzija istaknuo je i Antonio Giuseppe Fosco (1873.). Fosco navodi kako su se ta dva umjetnika sreli na obnovi Kneževa dvora 1464. godine.⁵⁶ Iz literature znamo da je Donatello 1425. godine ušao u partnerstvo s Michelozzom, zlatarom koji je ranije radio u Ghibertievoj radionici.⁵⁷ Upravo taj podatak Jurja Dalmatinca prvi puta posredno povezuje s vodećom kiparskom osobnošću firentinskoga *quattrocenta*. O ranim dodirima dalmatinskih naručitelja s istim umjetničkim krugom, govori pak podatak o zadarskom nadbiskupu Maffeu Vallaressu koji je 1453. godine od svojega prijatelja Ermola Barbara starijega, biskupa u Trevisu, tražio da mu pošalje crteže Donatellovih djela (*Feste romane*) izvedenih u Barbarovoj palači, kako bi ih mogao pokazati lokalnim umjetnicima.⁵⁸

Prema analizi djela Jurja Dalmatinca, Hans Folnescis (1914.) je pretpostavio da u radionici braće Bon on nije bio samo učenik već i suradnik.⁵⁹ Pa ipak, u poznatim dokumentima ne nalazimo izravnih potvrda o Jurjevim aktivnostima prije dolaska u Šibenik, 1441. godine. Razloge tome valja tražiti u činjenici da je Juraj u Veneciji bio član radionice odnosno *botege*, kojom je upravljao stariji majstor, u ovom slučaju Bartolomeo Bon. Opravdano je dakle zaključiti kako je elemente cvjetne gotike Juraj usvojio u Veneciji, no i dalje nije potpuno jasno iz kojih je izvora crpio renesansne elemente prisutne u njegovu opusu. Brojne su teze postavljene oko ovog problema. Već od trećeg desetljeća XV. stoljeća rana je renesansa prisutna na prostoru Mletačke Republike, posredstvom mladih toskanskih umjetnika, uglavnom kipara.⁶⁰ Ipak, pravo je polet novi stil doživio dolaskom Donetalla u Padovu 1443.

⁵⁴ Usp. Johan Graus, *Der Dom zu Sebenico*, u: *Der Kirchenschmuck. Blatter des christlichen Kunstverein der Diozese Seckau*, XVII., 1866., str. 1 – 40. Prema: Predrag Marković, *nav. dj.*, 2010., str. 40.

⁵⁵ Usp. Predrag Marković, *nav. dj.*, 2010., str. 40.

⁵⁶ Antonio Giuseppe Fosco, *La cattedrale di Sebenico e il suo architetto Giorgio Dalmatico*, Zara, Tipografia Demarchi – Rougier, 1873. Prema: Predrag Marković, *nav. dj.*, 2010., str. 44.

⁵⁷ Usp. Roberta J. M. Olson, *nav. dj.*, 1992., str. 72.

⁵⁸ Usp. Alain Erlande-Brandenburg – Miljenko Jurković, *Umjetnik u vremenu renesanse*, u: AA.VV. *Hrvatska renesansa*, Zagreb, Galerija Klovičevi dvori, 2004., str. 15 – 21 (17).

⁵⁹ Usp. Hans Folnescis, *Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jahrhunderts in Dalmatien*, u: *Jahrbuch des Kunsthistorisches Institutes der k. k. Zentralkommission für Denkmalfpflege*, VII., 1914. str. 27 – 196. Prema: Predrag Marković, *nav. dj.*, 2010., str. 55.

⁶⁰ Usp. Predrag Marković, *nav. dj.*, 2010., str. 288.

godine.⁶¹ Dolaskom Donetalla, Padova postaje pravo umjetničko središte rane renesanse u kojem se formira veliki broj umjetnika, koji tu usvojene utjecaje kasnije šire diljem Italije.⁶² U tom je smislu umjetnički razvitak zabilježen u Padovi tijekom četrdesetih i pedesetih godina XV. stoljeća, važan za širenje renesanse kao u Veneciji tako i u Dalmaciji. Iako je Juraj od 1441. godine živio u Dalmaciji, dokumenti donose i neke druge, zanimljive podatke koji – uz dokumentiranu djelatnost u Anconi – upućuju i na njegovu prisutnost u drugim talijanskim središtima. Naime, 1466. godine se u pismu vojvotkinje Sforza iz Urbina spominje stanoviti »maestro Giorgio Schavio« koji radi za vojvodu od Urbina u Gubbiu.⁶³ U dokumentima postoje podaci kako je radio i u Riminiju oko 1450. godine kada su tamo vjerojatno i Agostino Di Duccio te Alberti te da se zbog spora oko kamena za Tempio Maletestiano sreo s arhitektom Matteom de Pastijem.⁶⁴

Da li je Juraj renesansne utjecaje stekao tijekom svoj školovanja u Firenci odnosno u Padovi ili je do njega došao u vrijeme naukovanja kod braće Bon u Veneciji, nemoguće je potvrditi ili opovrgnuti na temelju poznatih dokumenata. Ipak, poznato je da je cijelog svog života bio povezan s Venecijom te mu se već u ugovoru za gradnju katedrale u Šibeniku (1441.) dopušta da posjećuje taj grad na dva mjeseca godišnje. Anne Marcham Schulz (1982.) donosi i ranije poznate dokaze o Jurjevoj nazočnosti u Veneciji koje nalazimo u pravilu Scuole di San Cristoforo gdje se dva puta spominje stanoviti »Ser Zorzi di Mathio Taiapiera«.⁶⁵ Upravo u Veneciji Anne Marham Schulz Jurju Matejevu pripisuje lik sv. Marka na portalu *Scuole di San Marco*.⁶⁶ Ipak, tvrdnje Anne Markham Schulz da u Veneciji postoji niz Jurjevih djela su otklonjene od većine istraživača ove teme.

Na većini Jurjevih arhitektonskih djela prevladavaju gotički elementi, a sklonost renesansnim i *all' antica* motivima više se vidi u reljefima i skulpturama, dok se neka njegova djela poput kiparske opreme *Loggie dei Mercanti* u Anconi ili reljefa sa sv. Augustinom u luneti portala istoimene ankonitanske crkve ne uklapaju posve

⁶¹ Usp. *Isto*, str. 288.

⁶² Usp. Roberta J. M. Olson, *nav. dj.*, 1992., str. 86.

⁶³ Usp. Anne Markham Schulz, *Giorgio da Sebenico and the Workshop of Giovanni Bon*, u: *Radovi instituta za povijest umjetnosti* (Juraj Matejev Dalmatinac), 3 – 6, 1979. – 1982., str. 77 – 92 (91).

⁶⁴ Usp. *Isto*, str. 91.

⁶⁵ Usp. *Isto*, str. 77.

⁶⁶ Usp. *Isto*, str. 85.

niti u jedan od ta dva stila. Tako Ljubo Karaman (1933.) u liku *Milosrđa (Caritas)* s *Loggie dei Mercanti* čak primjećuje *barokno* oblikovanje, odnosno »baroknu žicu«. ⁶⁷ Često se, s druge strane, u starijoj literaturi govori o zastarjelosti stila našeg majstora, no, Radovan Ivančević (1982.) se ne slaže s tim i smatra da Juraj nikada ne preuzima pasivno oblike *starog* gotičkog stila nego ih stvaralački razvija. ⁶⁸ Kao primjer za to navodi oltar (grobnicu) sv. Staša (1448.) u splitskoj katedrali, u kojem mu je ugovorom zadano da kopira oltar Oltar sv. Dujma (1427.) Bonina iz Milana. Juraj ga ne kopira, već na virtuozan način preuzima stilske odrednice gotičkog izraza ali ih modelira na posve novi način. Milan Pelc (2007.) to objašnjava riječima: »[...] Jurjev dolazak u Dalmaciju s jedne strane potiče ekspanziju kasnogotičkih venecijanskih ukrasa ali s druge strane i nesigurno probijanje renesansnih toskanskih motiva«. ⁶⁹ John Pope Hennessy (2000.) tvrdi da jedinstvo renesansne skulpture u smislu njezina zajedničkog nazivnika ne treba tražiti u različitim oblicima koje je preuzimala, već u ljestvici vrijednosti i svjesnom cilju kojim je inspirirana. ⁷⁰

Govorimo li o ulozi likovnih predložaka u opusu Jurja Dalmatinca, važno je napomenuti kako je već Dagobert Frey (1913.) u svojoj knjizi o šibenskoj katedrali donosi usporedbe Jurja Dalmatinca i Jacopa Bellinija navodeći da su Dalmatincu kao inspiracija poslužili Bellinijevi crteži. Iako im je rad u konačnici različit, Igor Fisković (1988. – 1989.) ističe kako Juraj Dalmatinac i Jacopo Bellini polaze od istog izvora, odnosno da im je duhovno polazište, razvijeno upravo zahvaljujući kulturnom utjecaju Padove, bilo isto. ⁷¹ Dagobert Frey (1913.) u nekim od rješenja šibenske katedrale prepoznao je i motive slikarski razrađenih arhitektonskih pozadina Donatellovih brončanih reljefa glavnoga oltara padovanske bazilike sv. Antuna (*Santo*). ⁷² Donatellove motive u Jurjevu radu prepoznao je i Milan Prelog (1961.), ⁷³ a Vladimir Gvozdanović (1967.) iznio je pretpostavku kako je upravo Juraj Dalmatinac

⁶⁷ Usp. Ljubo Karaman, *nav. dj.*, 1933., str. 46; Cvito Fisković *Juraj Dalmatinac*, Zagreb, Zora, 1963., str. 23.

⁶⁸ Usp. Radovan Ivančević, *nav. dj.*, 1979. – 1982., str. 35.

⁶⁹ Milan Pelc, *navj. dj.*, 2007., str. 324.

⁷⁰ Usp. John Pope Hennessy, *nav. dj.*, 2000. str. 7.

⁷¹ Usp. Igor Fisković, *Juraj Matejev i Jacopo Bellini*, u: *Radovi Instituta za Povijest Umjetnosti*, 12 – 13, Zagreb, 1988. – 1989., str. 161.

⁷² Usp. Dagobert Frey, *nav. dj.*, 1913., str. 1 – 169. Prema: Predrag Marković, *nav. dj.*, 2010., str. 44 – 45.

⁷³ Usp. Milan Prelog, *Dva nova putta Jurja Dalmatinca i problem renesansne komponente u njegovoj skulpturi*, *Peristil*, 4, 1961., str. 46.

bio Brunelleschijev suradnik – *Schiavone* – kojega u životopisu firentinskoga umjetnika spominje Giorgio Vasari.⁷⁴ Stanko Kokole (1989.) se ne slaže s tim da se Juraj Dalmatinac školovao u Firenci, te upozorava na Vasarijevu krivu interpretaciju podataka.⁷⁵ Pa ipak, Kokole je u djelima Jurja Dalmatinca uspio pronaći veliki broj firentinskih elemenata te je zaključio da se naš majstor koristio »kolažnom metodom«, koja je tipična za srednji vijek. Kokole nadalje smatra kako su Ghibertijevi i Donatellovi elementi do Jurja došli iz mletačkog odnosno, padovanskog kruga.⁷⁶ Novija istraživanja dovode do zaključka da iako je Juraj preuzeo renesansna ostvarenja Donatella i njegovih suvremenika i premda ih je više puta citirao, ipak do kraja života ne odbacuje kasnogotički oblikovni program.⁷⁷

Kaštel Lukšić, župna crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije (izvorno, Split, crkva sv. Eufemije), Oltar bl. Arnira, 1448. (v. sl. 1.)

Ivan Kukuljević Sakcinski u svom *Slovníku* (1858.) prvi donosi nadnevak narudžbe oltara – grobnice bl. Arnira. Izrada grobnice naručena je 21. travnja 1444. godine, a konačne isplate Jurju Dalmatincu uslijedile su četiri godine kasnije (1448.).⁷⁸ Naručitelji su bili Splićanin Marin Ohmanović i bosanski knez Rastoje, velikaš na dvoru kralja Stjepana Tvrtka.⁷⁹ Grobnica se izvorno nalazila u memorijalnoj kapeli uz crkvu sv. Eufemije, smještenu uz sjeverni zid Dioklecijanove palače u Splitu. Nakon rušenja crkve i s njom povezanoga samostanskoga sklopa,

⁷⁴ Usp. Vladimir Gvozdanović, *The Schiavone in Vasari's Vita of Brunelleschi*, u: *Commentari*, 27, 1976., str. 18 – 32.

⁷⁵ Usp. Stanko Kokole, *Auf den Spuren des frühen Florentiner Quattrocento in Dalmatien. Das toskanische Formengut bei Giorgio da Sebenico bis 1450.*, u: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 42, 1989., str. 155 – 167, 293 – 300 (155).

⁷⁶ Usp. Stanko Kokole, *nav. dj.*, 1989., str. 155.

⁷⁷ Usp. Milan Pelc, *navj. dj.*, 2007., str. 324.

⁷⁸ Usp. Ivan Kukuljević Sakcinski, *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*, Zagreb, Tiskom Narodne tiskare Dra Ljudevita Gaja, 1858., str. 255.

⁷⁹ Usp. Milan Pelc, *nav. dj.*, 2007., str. 327.

Arnirova je grobnica, 1835. godine, smještena u župnoj crkvi u nedalekom Kaštel Lukšiću.⁸⁰

Ikonografija grobnice prenosi predaju o splitskom nadbiskupu Arniru (*Rainerius*; 1175. – 1180.). Arnir je rođen oko 1100. godine u Romagni te je najprije bio monah u Fonte Aveni, zatim biskup u Calgiju, a 1175. je postao nadbiskupom u Splitu.⁸¹ Došao je u sukob s Poljićanima zbog biskupskih imanja u Poljicima i kad je jednom osobno otišao u Poljica srediti pitanje oko posjeda, u Dubravama ga je dočekalo pleme Kačića i kamenovanjem usmrtilo 4. kolovoza 1180.⁸²

Kod ocjene vrijednosti samog spomenika domaći su znanstvenici tragali za rješenjima u krugu antičkog Splita te su reljefne prikaze na Arnirovoj grobnici svrstali među Jurja Dalmatinca koja nemaju neposrednog uzora u umjetnosti XV. stoljeća, odnosno tvrdili su da je umjetnik sam došao do renesansnih rješenja. Tako Milan Prelog (1961.) u svojim zapisima iznosi pretpostavku da je Juraj Dalmatinac izradio Arinorvu grobnicu bez prijašnjih uzora, a Anđelko Badurina (1982.) navodi da je sarkofag nastao pod utjecajem antičkih sarkofaga koji su Jurju bili na dohvat ruke tijekom boravka i rada u antičkom Splitu, te anđela koji pridržava platno na vrhu konstrukcije grobnice uspoređuje s motivom Meduze koji je čest na antičkim sarkofazima. (v. sl. 2.) Strani istraživači više su naglašavali mogućnost utjecaja iz Donatellova kruga, jer su smatrali malo vjerojatnim da je takvo, visoko kvalitetno djelo s izrazitim renesansnim značajkama, u umjetnički konzervativnoj sredini poput Dalmacije nastalo bez vanjskih utjecaja te da ga je pritom izradio umjetnik koji je još uvelike njegovao gotički stilski izraz. Potvrdu i objašnjenje tih utjecaja pružio je crtež koji se čuva u Firenci, u galeriji Uffizi, a pripisuje se umjetniku iz Donatellova kruga.⁸³ (v. sl. 3.) Stanko Kokole (1987.), s kojim se slaže i Igor Fisković (2001.) na Arnirovoj grobnici nalazi niz toskanskih ali i antičkih elemenata. Tako je krajnju

⁸⁰ Usp. *Isto.*, str. 327.

⁸¹ Usp. AB (Anđelko Badurina); *Arnir*, u: AA.VV., *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 2006. [1979.], str. 149 – 150.

⁸² Usp. *Isto.*, str. 149.

⁸³ Usp. Stanko Kokole, *O vlogi antičnih elementov na prvem renesančnem reliefu v Dalmaciji*, u: AA.VV., *Antični temelji naše sodobnosti*, Ljubljana, 1987. str. 27 – 34.; Igor Fisković, *Problemi predložaka za reljef Jurja Dalmatinca na Arnirovoj raki iz Splita*, u: AA. VV., *Klovičev zbornik. Minijatura, crtež, grafika 1450. – 1700.*, Zagreb, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Institut za povijest umjetnosti, 1998., str. 249 – 275 (str. 265; Riječ je o sarkofagu iz zbirke vojvode Gonzage u Mantovi).

desnu figuru na prikazu Arnirove smrti Kokole usporedio s figurom na antičkom reljefu sa satirima koji se čuva u Mantovi.⁸⁴ (v. sl. 4.) Riječ je o liku koji se hvata za granu stabla i kao da se vješa o nju, a okrenut je leđima prema promatraču i pomalo pognute glave. Antički sarkofag iz Mantove prikazuje jakog satira koji bere grožđe. Ispod šatorastog zastora, čiji sadržaj otkrivaju anđeo i *putti* koji pridržavaju rubove tkanine nalazi se ležeći lik pokojnika. Bl. Arnir je odjeven u biskupsko ruho i izrađen u visokom reljefu. U pozadini, u plitkom reljefu su izvedena dva lika, lik narikače kojeg često nalazimo u Jurjevu opusu i neobičan lik muškarca koji se nagnuo prema nazad i pije iz kutlače. Lik narikače nas podsjeća na likove s Donatellovih reljefa Oplakivanja Krista na tabernakulu za baziliku sv. Petra u Rimu iz 1443. godine, odnosno na stražnjoj strani glavnog oltara bazilike sv. Antuna u Padovi iz 1448. godine.⁸⁵ (v. sl. 5.) John Pope Hennessy opisuje reljef riječima: »kad bi se neke figure uspravile probile bi okvir panela.«⁸⁶ To još više pojačava emocionalnu napetost u prizoru.

Kao i tabernakul u crkvi sv. Petra u Rimu i Kristovo polaganje u grob na oltaru sv. Antuna u Padovi ima prikaz narikače, ženski lik koji visoko podiže ruke u zrak s licem koje se grči od boli. Postoje neke reference na antičku skulpturu, kod prikaza žalosti nad mrtvim Meleagrom, nad kojim je prikazan lik s uzdignutim rukama. Cvito Fisković (1963.) pak smatra da je u slučaju grobnice bl. Arnira riječ o uobičajenom gotičkom načinu prikazivanja motiva Oplakivanja, odnosno da je motiv preuzet iz tradicije.⁸⁷ Za muškarca koji pije iz kutlače Cvito Fisković također smatra da je kao i motiv narikače preuzet iz tradicije, odnosno da je riječ o prikazu mjesnoga običaja. Anđelko Badurina pretpostavlja kako bi taj lik mogao predstavljati svećenika Mihi, koji se prema legendi, veselio Arnirovoj smrti i zatražio da mu daju »čašu vode« kako bi proslavio taj čas.⁸⁸

⁸⁴ Usp. Igor Fisković, *nav. dj.*, 1998., str. 249 – 267.

⁸⁵ Usp. Milan Pelc, *nav. dj.*, 2007., str. 327.

⁸⁶ Usp. John Pope Hennessy, *nav. dj.*, 2000., str. 59.

⁸⁷ Usp. Cvito Fisković, *nav. dj.*, 1963. str. 18

⁸⁸ Usp. Anđelko Badurina, *Problem literalnih i likovnih predložaka za ikonografiju Arnirove grobnice*, u: *Radovi instituta za povijest umjetnosti* (Juraj Matejev Dalmatinac), 3 – 6, 1979. – 1982., str. 209 – 216 (209).

U donjem dijelu oltara je sarkofag koji je ukrašen reljefom s temom mučeništva splitskog nadbiskupa. Prostor je raslojen u pet dubinskih planova.⁸⁹ (v. sl.1.) Iz ovoga raslojavanja prostora Radovan Ivančević (1982.) zaključuje da je Juraj Dalmatinac zasigurno poznao renesansnu perspektivu kao metodu geometrijskog konstruiranja prostora. Tu ponovo možemo povući poveznicu s Donatellom koji prvi uvodi *rilievo schacciato*, tj. način postizanja dubinskoga dojma reljefa pomoću gradacije njegove visine.⁹⁰

Likovi na reljefu raspoređeni su u grupama po dva ili tri protagonista i svi su odjeveni *all' antica* zbog čega se pretpostavlja da je Jurju uzor za ovaj reljef bio neki antički sarkofag kojeg je mogao vidjeti u svojoj okolini. (v. sl. 6.) U središtu je lik nadbiskupa Arnira, desno od njega je skupina napadača, a lijevo je potpuno mirna skupina koja promatra cijeli prizor. Toma Arhiđakon donosi podatak da je nadbiskup kamenovan, ali na Jurjevoj grobnici nema prikaza kamenovanja, a napadači u svojim rukama nose samo štapove ili grane. Kao i Cvito Fisković i Anđelko Badurina primjećuje da je kao uzor za Arnirovu grobnicu prije poslužio antički negoli renesansni predložak. Debeli konopci koji uokviruju grobnicu potječu pak iz venecijanskog kasnogotičkog repertoara, kao i baldahin koji nadvisuje cjelinu.

Split, katedrala Uznesenja Blažene Djevice Marije (Sveti Dujam), oltar sv. Staša, 1448. (v. sl. 7.)

Juraj Dalmatinac je 30. lipnja 1448. godine u Splitu potpisao ugovor prema kojem je za katedralu trebao podići kapelu sv. Staša koja bi sadržavala oltar i grobnicu. Projektom je zatraženo da Juraj izgradi oltar po uzoru na oltar sv. Dujma kojeg je izradio Bonino iz Milana 1427. godine, a koji se nalazi na suprotnoj strani katedrale. Ugovor o gradnji prvi prenosi već Daniele Farlati u trećem svesku djela *Illyricum sacrum* (1765.).⁹¹

⁸⁹ Usp. Radovan Ivančević, *nav. dj.*, 1979. – 1982., str. 53.

⁹⁰ Usp. John Pope Hennessy, *nav. dj.*, 2000., str. 59.

⁹¹ Usp. Nenad Cambi, *O uzoru za glavu lijevog egzekutora u motivu bičevanja na sarkofagu sv. Staša u splitskoj katedrali*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 32, 1992., str. 459 – 477 (259).

Iako se morao držati zadanoga oblikovnoga okvira, Juraj je izveo još jedno remek djelo. Kao i kod nasuprotnoga oltara sv. Dujma Bonina iz Milana, ali i vlastita oltara bl. Arnira i ovdje je Juraj kao okvir cijeloj konstrukciji postavio baldahin kojeg pridržavaju tri anđela. Ispod šatorastog pokrova nalazi se lik pokojnika. Lice pokojnika je realistično izvedeno. U donjem prednjem dijelu sarkofaga, u visokom reljefu su sa svake strane isklesana po dva lika, s jedne strane su dva crkvena oca, a s druge strane dva apostola. Između tih likova u središnjem četvrtastom okviru je izveden prizor Bičevanja Krista, koji sam za sebe predstavlja svojevrsni vrhunac kiparskoga stvaralaštva Jurja Dalmatinca. (v. sl. 7.a.) Ovdje je riječ o djelu iznimne vrijednosti i odlika. Naime, prizor Bičevanja Juraj je sveo na samo tri lika, a kompozicija je i dalje iznimno snažna i dojmljiva. Likovi unutar kompozicije su nadahnuti prizorima kentaumahije s antičkih reljefa.⁹²(v. sl. 7.b.) Izravne utjecaje antičke umjetnosti Anđelko Badurina sugerira riječima: »[...] obrada volumena, zgusnutost kompozicije, napetost i snaga pokreta, sve je to ovdje antiknije nego kod sličnih tadašnjih tema inspiriranih antikom«.⁹³ Drugi istraživači naglašavaju pak poveznice s Donatellovom umjetnošću, prije svega zbog preuzimanja konkretnih oblikovnih i kompozicijskih rješenja. Tri su predloška temeljem kojih se Bičevanje Krista na sarkofagu sv. Staša povezuje s Donatellom. (v. sl. 8.) To su mramorni i brončani reljefi s prizorom Bičevanja Krista koji su se nekoć nalazili u Berlinu te crtež iste tematike koji se čuva u Firenci. Spomenuti mramorni i brončani reljef bili su pohranjeni u berlinskim Staatliche Museen odakle su nestali krajem Drugoga svjetskoga rata te su nam danas poznati prema sačuvanim fotografijama i modelu.⁹⁴ Crtež Bičevanja se čuva u Galleria degli Uffizi u Firenci (Crtež 6347f. Gabinetto delle stampe, Galleria degli Uffizi, Firenze).⁹⁵ Nakon različitih atribucija i smještaja u širi venecijansko-padovanski krug slikara između Donatella, Squarcionea i Jacopa Bellinija, crtež je pripisana jednom od autora oltara Ovetari, slikaru i kiparu Nicolu Pizzolu.⁹⁶ Brojni Jurjevi elementi sa šibenske katedrale a pogotovo mali plešući *putti*

⁹² Usp. Anđelko Badruina, *nav. dj.*, 1979. – 1982., str. 215.

⁹³ Usp. *Isto*, str. 215.

⁹⁴ Usp. *Staatliche Museen zu Berlin Dokumentation der Verluste Skulpturensammlung*, Band VII., Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 2006., str. 136, 183; Anđelko Badurina, *nav. dj.*, 1979. – 1982., slike 13 i 14.

⁹⁵ Usp. Igor Fisković, *nav. dj.*, 1998., str. 250.

⁹⁶ Usp. Predrag Marković, *nav. dj.*, 2010., str. 292.

te kapiteli pilastara s lisnatim volutama doslovno su prekopirani s oltara Ovetari.⁹⁷ Čitav repertoar ukazuje na ishodište u krugu slikara iz Padove u neposrednoj blizini Donatella.⁹⁸ Iz literature je poznato da je Nicolò Pizzolo surađivao s Donatellom i da je radio na glavnome oltaru u bazilici sv. Antuna u Padovi.⁹⁹ Spomenute utjecaje Predrag Marković (2010.) objašnjava time da je Juraj možda boravio u Padovi i na taj način došao u kontakt s Donatellom i Pizzolovim djelom. Međutim, Stanko Kokole (1990.) i Predrag Marković (2010.) upozoravaju i na mogućnost da je Juraj prilikom boravka u Veneciji bio upoznat sa zbirkom padovanskoga umjetnika i antikvara Francesca Squarcionea u kojoj su se, uz crteže, nalazili i originalni antički reljefi, kao i gipsani i terakotni odljevi djela Donatella i njegovih suradnika.¹⁰⁰ O tome svjedoči i dokument u kojem se Juraj pojavljuje kao zastupnik svom i Squarcioneovu učeniku Jurju Ćulinoviću, u sporu oko crteža koje je ovaj otuđio od svojega učitelja. Među tim crtežima se nalazio i Pollaiolov crtež s nagim ljudima.¹⁰¹ Igor Fisković (1998.) također smatra da se majstor putem crteža oslonio na antiku i time osuvremenio svoj umjetnički govor.¹⁰² Predrag Marković je istaknuo da je kapela Ovetari ishodište za sav dekorativni materijal Šibenske katedrale, što svakako upućuje na iznimnu ulogu padovanskoga umjetničkoga kruga u prenošenju donatelovskih predložaka prisutnih u opusu Jurja Dalmatinca.¹⁰³ Nenad Cambi (1992.) međutim smatra da lik Krista s reljefa Bičevanja nema antičko već gotičko podrijetlo, jednako kao i desni sudionik scene koji Krista hvata za glavu. Iako mu je većina lica skrivena iza ruke, on nema izraženo realistične crte lica. Portreti Krista i desnog mučitelja duge kose bliži su gotičkom načinu prikazivanja za razliku od lijevog egzekutora za kojeg je Nenad Cambi pronašao poveznicu u antičkoj umjetnosti. Zbog karakteristične frizure i crta lica uspoređuje ga s portretima cara Trajana.¹⁰⁴ (v. sl. 7.c.) U istu skupinu reljefa s prizorom Bičevanja Krista spada i reljef iz katedrale u Hvaru gdje je sa znatno manje dramatskog intenziteta prikazana scena. (v.sl.7.d.).

⁹⁷ Usp. Predrag Marković, *nav. dj.*, 2004., str. 83.

⁹⁸ Usp. *Isto.*, str. 83.

⁹⁹ Usp. John Pope Hennessy, *nav. dj.*, 2000., str. 357.

¹⁰⁰ Usp. Stanko Kokole, *Notes on the sculptural sources for Giorgio Schiavone's Madonna in London*, u: *Venezia arti*, 4, 1990., str. 50 – 56; Predrag Marković, *nav. dj.*, 2010. str. 309.

¹⁰¹ Usp. Alain Erlande-Brandenburg – Miljenko Jurković, *nav. dj.*, 2004., str. 19.

¹⁰² Usp. Igor Fisković, *nav. dj.*, str. 249.

¹⁰³ Usp. Predrag Marković, *nav. dj.*, 2004.,

¹⁰⁴ Usp. Nenad Cambi, *nav. dj.*, 1992., str. 459.

Jasno je da se u Jurjevom djelu osjeća znatan utjecaj antike, no problem je u tome je li do toga došlo posredstvom firentinske umjetnosti pizanelovske, gibertijevske ili donatellovske provenijencije ili pak izravno.¹⁰⁵

Na svojem je *Bičevanju* Juraj znatno pojačao ekspresivnost u odnosu na Berlinski reljef. Majstor je unutar malenoga prostora prikazao izživljavanje dvojice nasilnika nad izmučenim Kristom. Mučitelj prikazan na lijevoj strani Kristu, podiže nogu kako bi mu koljenom zadao udarac u trbuh istodobno prema sebi povlačeći konopac kojim su Krstu na leđima vezane ruke. Taj pokret, naznačen i na Donatellovu reljefu, osobito pridonosi naturalistički bolnom dojmu prizora. Drugi je mučitelj prikazan iza Kristovih leđa te ga povlači za kosu i sprema mu se zadati udarac bičem. (v. sl. 7.a.) U ovom prizoru istodobno su prisutni kasnogotički naturalizam i renesansno oblikovanje likova.¹⁰⁶ Razlog manje dramatičnom dojmu berlinskoga reljefa svakako valja tražiti i činjenici što su likovi Krista i mučitelja slobodnije (manje zbijeno) prikazani u kadru koji obuhvaća širi i dublji odsječak prostora, a pridružuje im se i skupina promatrača na lijevoj strani.¹⁰⁷ (v. sl. 8.) Firentinski crtež *Bičevanja* također sadrži svega tri lika, no oni su ovdje drugačije raspoređeni nego na Jurjevu reljefu. (v. sl. 8.) Naime, na crtežu su oba mučitelja prikazana iza Kristovih leđa, postavljeni jedan do drugog. Ipak, Stanko Kokole (1989.) zamijetio je vezu s Jurjevim splitskim reljefom u pokretu ruke desnoga mučitelja.¹⁰⁸ Nadalje, Predrag Marković u svojoj knjizi o šibenskoj katedrali (2010.) ističe poveznice Jurjevih reljefa *Bičevanja* na sarkofagu sv. Staša i Mučeništva bl. Arnira s danas izgubljenim antičkim predloškom Herakla koji se odmara na koži Nemejskog lava, zabilježenim na crtežu koji se također čuva u Firenci. Juraj Dalmatinac sigurno je poznavao ovaj motiv. Kako se na drugoj strani lista s prikazom ležećega Herakla nalazi upravo već spomenuti prikaz Kristova bičevanja, očito je kako je Juraj Dalmatinac krajem četrdesetih godina XV. stoljeća dobro poznavao oba donatellovska izvora.¹⁰⁹

¹⁰⁵ Usp. *Isto.*, str. 459.

¹⁰⁶ Usp. Milan Pelc, *nav. dj.*, 2007., str. 328.

¹⁰⁷ Usp. Nenad Cambi, *nav. dj.*, 1992., str. 477.

¹⁰⁸ Usp. Stanko Kokole, *nav. dj.*, 1989., str. 158.

¹⁰⁹ Usp. Stanko Kokole, *Reljef polaganja v grob v atriju Nove crkve v Šibeniku*, u: *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v., XXI., 1987., str. 55 – 73.

Šibenik, atrij Nove crkve, Polaganje u grob, oko 1470. (v. sl. 9.)

U atriju, podno zvonika Nove crkve u Šibeniku nalazi se jedno od najzanimljivijih djela domaće renesansne umjetnosti, koje je kroz stoljeća postavljalo brojna pitanja koja još ni danas nisu u potpunosti razriješena. U literaturu ga prvi uvodi Dagobert Frey (1913.) koji, zbog kandelabra koji ga uokviruju, reljef pripisuje Nikoli Firentincu.¹¹⁰ Hans Folnesics (1914.) ga također pripisuje Nikoli Firentincu zbog sličnih karakteristika usporedivih s reljefima u kapeli bl. Ivana u trogirskoj katedrali te s reljefom Oplakivanja na Sobotinoj grobnici u crkvi sv. Dominika u Trogiru.¹¹¹ Ljubo Karaman (1926.) se slaže s prethodnim autorima te reljef također pripisuje Nikoli Firentincu i ističe da je Firentinac na ovom reljefu dramatskim crtama još jednom predočio tragiku smrti.¹¹²

Početak gradnje Nove crkve veže se za dolazak Nikole Firentinca u Šibenik 1502. godine, kada je imenovan protomagistrom gradnje katedrale sv. Jakova.¹¹³ Zbog toga se reljef *Polaganja u grob* često pripisivao Nikoli Firentincu. On je 10. siječnja 1502. godine od prokuratora imenovan za protomagistra katedrale. U ugovoru se obvezuje da će klesati i upravljati građenjem crkve narednih pet godina.¹¹⁴ Jedan od razloga zašto se ovo djelo dugo vremena pripisivalo Nikoli Firentincu jest nedovršenost reljefa i očiti donatellovski motivi, a razlike u usporedbi s ostalim prizorima Oplakivanja Nikole Firentinca u Trogiru tumačile su se kao posljedica Nikolina stilskega razvoja.¹¹⁵ Tek se u zadnje vrijeme, dodatnim analizama djela, zaključilo da reljef nije povezan s djelatnošću Nikole Firentinca.¹¹⁶ Jurju Dalmatincu prvi ga pripisuje Stanko Kokole (1987.),¹¹⁷ a u monografiji o Nikoli Firentincu (2006.)

¹¹⁰ Usp. Dagobert Frey, *nav. dj.*, 1913.

¹¹¹ Usp. Stanko Kokole, *nav. dj.*, 1987., str. 55

¹¹² Usp. Ljubo Karaman, *nav. dj.*, 1933., str. 88.

¹¹³ Usp. Josip Cuzela, *Dvorana bratovštine Santa Maria Valverde i Nova crkva u Šibeniku*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 36, 1998., str. 87 – 105; str. 85.

¹¹⁴ Usp. *Isto.*, str. 86.

¹¹⁵ Usp. *Isto.*, str. 86.

¹¹⁶ Usp. Samo Štefanac, *Kiparstvo Nikole Firentinca i njegovog kruga*, Split, Književni krug, 2006., str. 96.

¹¹⁷ Usp. Stanko Kokole, *nav. dj.*, 1987., str. 55 – 73. Usp. također: Janez Höfler, *Die Kunst in Dalmatiens. vom Mittelalter bis zur Renaissance (800-1520)*, Graz, Akademische Druck, 1989., str. 265, 273. U monografiji o Nikoli Firentincu (2006.) tu atribuciju prihvaća i Samo Štefanac. Usp. Samo Štefanac, *nav. dj.*, 2006., str. 96, 147.

tu atribuciju prihvaća i Samo Štefanac.¹¹⁸ Atribucija reljefa Jurju Dalmatincu njegovu dataciju s oko 1502. pomiče u razdoblje oko 1470. godine, ostavljajući i dalje otvorenim pitanje njegove nedovršenosti. Predrag Marković (2010.) tako smatra da pri završetku ovog djela Jurja Dalmatinca nije zaustavila smrt, nego da ga je on smatrajući ga u ovom stupnju dovršenosti sasvim prihvatljivim ostavio nedovršenim.¹¹⁹

Na pravokutnoj plohi u reljefu isklesan je dinamičan i živ prizor *Polaganja u grob*. Prizor je flankiran s dva kandelabra zbog čega se i reljef dovodio u vezu s Nikolom Firentincem jer su kandelabri bili svojevrsan zaštitni znak ovoga umjetnika.¹²⁰ (v. sl. 9.) Međutim, Stanko Kokole je stilskom analizom kandelabra Nikole Firentinca došao do zaključka da su kandelabri na reljefu iz atrija šibenske Nove crkve posve drugačiji od njih. Baze su im puno niže od onih na Firentinčevim kandelabrima u Trogiru, a drugačije je stiliziran i sam svijećnjak. Stanko Kokole (1987.) je Jurjevo »najmodernije« kiparsko ostvarenje, *Polaganje u grob* u atriju Nove crkve proglasio najmonumentalnijim i formalno najčišćim pseudo renesansnim djelom.¹²¹

Kompozicija *Polaganja u grob* smještena je unutar arhitekture koju čine tri luka, a s desne strane je prikazana arhitektonska konstrukcija na tri stupa koji završavaju trokutastim zabatom. U središtu kompozicije je Kristovo mrtvo tijelo koje pridržavaju dva lika s aureolama i anđeo. Muški likovi s aureolama predstavljaju Josipa iz Arimateje i Nikodema – učesnike u Kristovu pokopu.¹²² S lijeve strane scena započinje s nagim muškarcem koji je oslonjen o štap te promatra prizor koji se odvija u nastavku. Prethodnike tom nepoznatom liku moguće je pronaći u drugim Jurjevim djelima: na Arnirovoj grobnici, na prizorima s Kneževa dvora u Dubrovniku i u prikazu sv. Jeronima na Malipierovoj partiji na Šibenskoj katedrali.¹²³ Stanko Kokole (1987.) je zaključio da taj lik možda aludira na *Skidanje s križa*, koje prethodi ovoj sceni, pa Juraj time želi postići narativnost prizora. Pokraj lika koji je oslonjen o štap

¹¹⁸ Usp. Samo Štefanac, *nav. dj.*, 2006., str. 96, 147

¹¹⁹ Usp. *Isto.*, str. 95.

¹²⁰ Usp. Milan Pelc, *nav. dj.*, 2007., str. 328.

¹²¹ Usp. Stanko Kokole, *nav. dj.*, 1987., str. 55.

¹²² Usp. *Isto*, str. 55. Josip iz Arimateje je biblijski lik koji je tražio od Poncija Pilata tijelo Isusa Krista nakon smrti na križu, a Nikodem je također pomagao pri Kristovu ukopu.

¹²³ Usp. *Isto*, str. 55.

nalaze se tri figure, dvije žene s aureolama i jedna bradata muška figura. Žene su vjerojatno Bogorodica i Marija Magdalena koja je podigla ruke visoko u zrak, što je motiv kojeg vrlo često srećemo u prizorima *Skidanja s križa*, odnosno *Oplakivanja*. S desne strane reljefa, podno edikule, nalaze se tri figure. U jednoj od njih Stanko Kokole je zbog feminiziranih crta lica prepoznao lik Ivana Evanđelista. Na njegovim ramenima je dječja figura bez aureole kojoj se još uvijek nije našlo mjesta u ikonografiji. Stanko Kokole je uočio stilsku povezanost ovog djela s motivima na šibenskoj katedrali koji su nastali šezdesetih godina XV. stoljeća, pod vodstvom Jurja Dalmatinca.¹²⁴ U prilog pripisivanju ovog djela Jurju govori i spomenuti lik sa štapom koji je posve srodan liku s Arnirove grobnice.¹²⁵ Upravo taj lik kojeg majstor u zrcalnom prikazu koristi na Arnirovoj grobnici i liku Venere na reljefu *Venera i Mars s Amorum*, s jednoga od imposta portala Kneževa dvora u Dubrovniku,¹²⁶ svoj vrhunac doživljava u krajnjoj lijevoj figuri reljefa Polaganja u grob te oba reljefa još čvršće povezuje s opusom Jurja Dalmatinca.¹²⁷

Nije sigurno kada je reljef *Polaganja u grob* postavljen na svoje današnje mjesto u atriju Nove crkve. Iako je uvriježeno mišljenje da je reljef tu dospio tek u XVIII. stoljeću prilikom gradnje zvonika, Josip Ćuzela (1998.) smatra da se to dogodilo već nakon dovršetka crkve 1595. godine.¹²⁸

Split, crkva Gospe od sedam žalosti na Marjanu, Oplakivanje (v. sl. 10.)

Cvito Fisković u svom djelu *Neobjavljeno Oplakivanje Jurja Dalmatinca* (1968.) donosi stilsku analizu i prijedlog atribucije ovog djela.¹²⁹ Kasniji se autori s tim ne slažu i djelo pripisuju Andriji Alešiju,¹³⁰ ili nekom drugom manje talentiranom

¹²⁴ Usp. *Isto*, str. 56.

¹²⁵ Usp. Milan Pelc, *nav. dj.*, 2007., str. 328.

¹²⁶ Usp. Igor Fisković, *O značenju i podrijetlu renesansnih reljefa s portala Kneževa dvora u Dubrovniku*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 26, 1986. – 1987., str. 195 – 228 (166 – 167); Stanko Kokole, *Renesančni vložki portala Kneževoga dvora u Dubrovniku*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 26, 1986. – 1987., str. 229 – 246. (232).

¹²⁷ Usp. Predrag Marković, *Kasna radionica Jurja Dalmatinca – pojam ili pojava? Problem autorstva u kiparskim djelima kasnog stvaralačkog razdoblja Jurja Dalmatinca*, u: AA.VV., *Majstorske radionice u umjetničkoj baštini Hrvatske*, Zagreb, FF press, 2014., str. 83 – 100 (91).

¹²⁸ Usp. Josip Ćuzela, *nav. dj.*, 1998., str. 99.

¹²⁹ Usp. Cvito Fisković, *Neobjavljeno Oplakivanje Jurja Dalmatinca*, u: *Peristil*, 10/11, 1967. – 1968., str. 41 – 64.

¹³⁰ Samo štefanac (2006.) Ovo djelo pripisuje Andriji Alešiju; Usp. Samo Štefanac, *nav. dj.*, 2006., str. 154.

umjetniku. U crkvi sv. Jeronima (Svetog Jere) na Marjanu također postoji slično djelo Bogorodice s mrtvim Sinom koje se pripisuje Andriju Alešiju, zbog čega je i ovaj reljef iz crkve Gospe od sedam žalosti pripisan istome majstoru.¹³¹ (v. sl. 10. a.) Kako autorstvo reljefa Oplakivanja nije potkrijepljeno nikakvim dokumentima, atribucije Cvite Fiskovića i Same Štefanca (2006.) zasnovane su na analizi stila i oblikovnih elemenata.

Crkva Gospe od sedam žalosti je malena crkva kakvih na brdu Marjanu nedaleko od Splita ima nekoliko. Iako izgleda kao starija srednjovjekovna građevina, neki dijelovi svjedoče o tome da zapravo potječe iz XV. stoljeća, što je moguće s obzirom da je Dalmacija kao sredina osobito sklona tradiciji u to vrijeme gradila skromne crkve koje svojim oblikovanjem slijede srednjovjekovne predloške. Reljef *Oplakivanja* je postavljen na zapadni zid crkve, te se sastoji od četiri lika: dva anđela i, u središtu, lika Bogorodice s mrtvim Kristom. Likovi anđela, odnosno bakičonoša, snažno podsjećaju na anđele sa svoda šibenske krstionice te na one sa ciborija oltara sv. Staša u splitskoj katedrali.¹³² Iznad likova Bogorodice s Kristom i dvaju anđela naslikana su tri križa u brdovitom krajoliku koji simboliziraju Golgotu. Križevi uspješno stvaraju iluziju dubine zbog čega Cvito Fisković smatra da je kipar koji je izradio ovaj reljef naslikao i križeve, jer neki drugi majstor ne bi toliko pazio na cjelovitost kompozicije.¹³³

3. NIKOLA FIRENTINAC

Uz Jurja Dalmatinca Nikola Firentinac (Niccolò di Giovanni Fiorentinio; Toskana ? – Šibenik, 1506.) pripada krugu naših najznačajnijih umjetnika XV. stoljeća. Prvi spomen Nikole Firentinca nalazimo u zapisima iz druge polovice XVII. stoljeća, kad ga spominje trogirski povjesničar Pavao Andreis.¹³⁴ U domaću literaturu

¹³¹ Usp. Duško Kečkemet, *Renesansna klesarska i kiparska djela u Splitu*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 7, 1953., str. 59 – 82 (70 – 74).

¹³² Usp. Cvito Fisković, *nav. dj.*, 1967. – 1968., str. 62.

¹³³ Usp. Cvito Fisković, *Dva reljefa iz radionice Nikole Firentinca u Šibeniku*, u: *Peristil*, 20, 1997., str. 33 – 38.

¹³⁴ Usp. Samo Štefanac, *nav. dj.*, 2006. str. 9.

ga uvodi Ivan Kukuljević Sakcinski u *Slovníku umjetnikah jugoslovenskih* (1858.).¹³⁵ Nikola Ivanov Firentinac se prvi put spominje u Dalmaciji šezdesetih godina XV. stoljeća, a umire u Šibeniku 1506. godine. Nikolin dolazak u Dalmaciju označava puni prodor renesansnih likovnih oblika u Dalmaciju.¹³⁶ Prvi dokumentirani radovi Nikole Firentinca nastaju 1464. godine u kapeli svetih Stjepana i Bernardina u franjevačkoj crkvi u Šibeniku.¹³⁷ Cvito Fisković 1977. godine je prvi objavio reljefe sv. Stjepana i sv. Bernardina te ih pripisao Nikoli Firentincu, odnosno njegovoj radionici.¹³⁸

Adolfo Venturi (1908.) smatra da je naš Nikola ista osoba kao Nikola, sin Ivanov, prezimenom Cocaro (Coccari) iz Firence, koji je 1448. godine izvodio za Donatella neke dijelove na oltaru sv. Antuna u Padovi, a poznato je da je već prije radio na pročelju te crkve.¹³⁹ Ova se Venturijeva pretpostavka učinila privlačnom i Ljubi Karamanu (1933.)¹⁴⁰ i Cviti Fiskoviću (1959.).¹⁴¹ Venturijevu pretpostavku da je Nikola Firentinac, sin Ivana *Kokarića* i da se njegovo školovanje odvijalo četrdesetih godina XV. stoljeća, Emil Hilje (2002.) potkrjepljuje tezom o Nikolinu školovanju kod Filippa Brunelleschija, te tvrdi da je on onaj *Schiavone* kojeg Vasari spominje u svojim *Vitama*, kao i Antonio Averlino Filarete u svom traktatu o arhitekturi.¹⁴² Tu tezu je riješio Antonio Sartori koji objavljuje jedan padovanski dokument u kojem se Niccolò Coccari spominje s očevim imenom Antonio, a ne Giovanni.¹⁴³ Postoje i teze da je Nikola Firentinac zapravo iz Hrvatske, i da je kao dijete otišao u Firencu kako bi se školovao, te da je dolazak u Šibenik zapravo samo povratak domu.¹⁴⁴ Tako Samo Štefanac prenosi hipotezu šibenskoga kroničara

¹³⁵ Usp. Ivan Kukuljević Sakcinski, *nav. dj.*, 1858. str. 86.

¹³⁶ Usp. Emil Hilje, *Nikola Firentinac u Šibeniku 1464. godine*, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 26, 2002., str. 7 – 18 (7).

¹³⁷ Usp. *Isto*, str. 7.

¹³⁸ Usp. Cvito Fisković, *nav. dj.*, 1997., str. 33–38; Joško Belamarić, *Studije iz srednjovjekovne i renesansne umjetnosti na Jadranu*, Split, Književni krug, 2001., str. 375 – 386 (sa ilustracijama); Emil Hilje, *nav. dj.*, 2002.

¹³⁹ Usp. Adolfo Venturi, *La scultura dalmata nel XV secolo*, u: *L'Arte*, god. XI., 1908., br. 1 – 2, str. 113 – 129.

¹⁴⁰ Usp. Ljubo Karaman, *nav. dj.*, 1933., str. 79.

¹⁴¹ Usp. Cvito Fisković, *Aleši, Firentinac i Duknović u Trogiru*, u: *Bulletin Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, god. VII., 1959., br. 1, str. 20 – 43 (42).

¹⁴² Usp. Emil Hilje, *nav. dj.*, 2002., str. 7.

¹⁴³ Usp. Samo Štefanac, *nav. dj.*, 2006. str. 17.

¹⁴⁴ Usp. Emil Hilje, *nav. dj.*, 2002., str. 14.

Vincenza Miagostovicha (1910.) kako je Nikola potjecao iz šibenske obitelji Aldobrandi, koja je nosila ime *de Florentia*.¹⁴⁵

Anne Markham Schulz je u svojoj monografiji o Nikoli Firentincu (1978.) razrađuje pretpostavku o tom kako je Nikola prije dolaska u Dalmaciju boravio i radio u Veneciji.¹⁴⁶ Teza da je Nikola prije dolaska u Dalmaciju živio i radio u Veneciji jako je interesantna s obzirom da se razdoblje od 1457. do 1467. dobro vezuje uz Nikolin boravak u Trogiru. Boravak u Veneciji bi osim toga, dobro popunio prazninu između mogućeg naukovanja u Padovi i dolaska u Dalmaciju.¹⁴⁷ Samo Štefanac (2006.) je uočio značajne razlike kod usporedbe venecijanske plastike pripisane Nikoli Firentincu (npr. Nadgrobni spomenik dužda Francesca Foscarija u Santa Maria Gloriosa dei Frari, kipovi dvojice ratnika i personifikacija Glazbe i Govorništva na Arco Foscari) i njegovih sigurnih djela u Dalmaciji. Na dalmatinskim su djelima nabori odjeće linearniji i ležerniji, a glavne poteze prate mali, oštro rezani nabori.¹⁴⁸ Jedna od najznačajnijih Nikolinih karakteristika su obješena usta koja u venecijanskom kiparstvu također ne nalazimo.¹⁴⁹

Ono što je i u novijim razmatranjima svakako bitno, jest zapažanje Ljube Karamana (1933., 1963.) o važnosti lokalne sredine u razvoju Nikole Firentinca nakon njegova dolaska u Dalmaciju. *Nerazmažena* sredina tolerirala je tehničke nedostatke našeg majstora, a s druge strane mu je dala slobodu kreativnoga razvitka neopterećenog utjecajem velikih firentinskih majstora.¹⁵⁰

Pretpostavka da se Nikola Firentinac rodio u Firenci oko 1440. godine te da je u vrijeme Donatelloga povratka iz Padove bio u najboljim godinama za učenje vrlo je privlačna. Donatelloga padovanska djela u tom je slučaju mogao upoznati i preko crteža koje je sam majstor zasigurno donio u Firencu.¹⁵¹ Na temelju analize Nikolinih djela istraživači su došli do zaključka kako je vrlo vjerojatno da je umjetnik tek šezdesetih godina XV. stoljeća otišao iz Firence te tamo upoznao i druga kiparska

¹⁴⁵ Usp. Samo Štefanac, *nav. dj.*, 2006., str. 17.

¹⁴⁶ Samo Štefanac, *Nikola Firentinac*, *Nav. dj.*, str. 17.

¹⁴⁷ Usp. Samo Štefanac, *nav. dj.*, 2007., str. 18.

¹⁴⁸ Usp. *Isto*, str. 20.

¹⁴⁹ Usp. *Isto*, str. 20.

¹⁵⁰ Usp. Ljubo Karaman, *nav. dj.*, 1933., str. 77; Ljubo Karaman, *O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva*, Zagreb, [Društvo historičara umjetnosti], 1963., str. 91.

¹⁵¹ Usp. Samo Štefanac, *nav. dj.*, 2006., str. 31.

ostvarenja iz kojih je crpio inspiraciju. Već je Hans Folnesics (1914.) smatrao da Nikola nije napustio Firencu prije 1460. godine, a kao argument za to navodi kako u kapeli bl. Ivana u Trogiru (kapeli Ursini) nema elemenata koji bi nužno upućivali samo na Padovu.¹⁵² Razlog Firentinčeva odlaska u Dalmaciju Samo Štefanac (2006.) nalazi u mogućnosti pada popularnosti Donatella koji je kao već ostarjeli umjetnik pomalo gubio stvaralački elan.¹⁵³ Svi se ipak slažu s jednim; da je utjecaj Donatella neupitan. Čini se, nadalje, da je Nikola tek u Dalmaciji profiliran kao talentirani umjetnik dok se bilo u Firenci, bilo u Padovi, pritisnut utjecajem Donatella gubio u velikom broju majstorovih pomagača.¹⁵⁴ Međutim, moramo imati na umu da se već od 1441. godine u Šibeniku gradi katedrala, koja je svakako mogla biti razlog Nikolina dolaska u Dalmaciju. U svakom slučaju, njegovi prvi dokumentirani radovi – skulpture za nekadašnju kapelu svetih Stjepana i Bernardina – nastaju upravo u tome gradu.¹⁵⁵

Nakon Šibenika Nikola Firentinac javlja se u Trogiru gdje 1467. godine započinje gradnju kapele bl. Ivana Trogirskog.¹⁵⁶ Kao svojega posrednika pri potpisivanju ugovora za gradnju Nikola je ovlastio trogirskoga plemića Koriolana Cipica.¹⁵⁷ Uz radove na kapeli bl. Ivana, u Trogiru je Nikola zaposlen i na drugim većim projektima poput reljefa *Pravde* za gradsku ložu (1470.), kipova sv. Ivana Krstitelja (oko 1467.) u krstionici katedrale i sv. Sebastijana (1476.) u unutrašnjosti i na pročelju istoimene kapele, kao i grobnice obitelji Sobota (1469.) te reljefa *Oplakivanja Krista* (1470.) koji je izvorno vjerojatno krasio grobnicu Koriolanova oca, Petra Cipica u crkvi sv. Ivana.¹⁵⁸ Godine 1475. Nikola Firentinac se spominje na Tremitima. Naime, Petar Kolendić (1925.) donosi dokument oko plaćanja rada na Tremitima. U dokumentu se ponovo ne spominje Firentinac već ga zastupa Andrija Aleši.¹⁵⁹ Iste godine se Nikola Firentinac spominje u Šibeniku pri gradnji ograde

¹⁵² Usp. Hans Folnesics, *nav. dj.*, 1914. str. 136; Samo Štefanac, *nav. dj.*, 2006., str. 23

¹⁵³ Usp. Samo Štefanac, *nav. dj.*, str. 32.

¹⁵⁴ Usp. Ljubo Karaman, *nav. dj.*, 1933., str. 78.

¹⁵⁵ Usp. Milan Pelc, *nav. dj.*, 2007., str. 346.

¹⁵⁶ Usp. *Isto*, str. 346.

¹⁵⁷ Petar Kolendić, Aleši i Firentinac na Tremitima, u: *Glasnik skopskog naučnog društva*, god. I. 1926., br. 1 – 2, str. 205 – 214.

¹⁵⁸ Usp. Milan Pelc, *nav. dj.*, 2007., str. 346 – 348.

¹⁵⁹ Usp. Petar Kolendić, *Aleši i Firentinac na Tremitima*, u: *Glasnik skopskog naučnog društva*, god. I. 1926., br. 1 – 2, str. 205 – 214. Prema: Cvito Fisković, *Tri anđela Nikole Firentinca*, Sarajevo, Nova tiskara, 1940., str. 45.

stubišta bratovštine sv. Ivana.¹⁶⁰ Sigurni podaci o smrti Nikole Firentinca nam nisu poznati. U literaturi se često za godinu smrti uzimala 1505., no Krsto Stošić (1926.) donosi dokument koji spominje isplatu Nikoli Firentincu 1506. godine.¹⁶¹ Cvito Fisković (1940.) nadalje kao argument za godinu smrti Nikole Firentinca donosi podatak o isplati Ivana Duknovića za neki kip u kapeli bl. Ivana (kapeli Ursnini) u Trogiru (1506.), iz čega se da zaključiti da naš majstor tad više nije bio živ.¹⁶²

Arhivski podaci koji nam pomažu u rekonstrukciji života Nikole Firentinca daleko su skromniji od onih povezanih s životom i radom Jurja Dalmatinca.¹⁶³ Emil Hilje donosi podatak o svega tridesetak dokumenata o Nikoli, nasuprot preko tri stotine dokumenata o Jurju. Zanimljiv je i podatak kako se Nikolu Firentinca, za razliku od Jurja Dalmatinca ili njegova zeta, slikara Jurja Ćulinovića, ne spominje ni u kakvome sudskome sporu ili dokumentima povezanim s trgovinom.¹⁶⁴ Hans Folnescis (1914.) prvi je prepoznao ulogu Nikole Firentinca kao najznačajnijeg promicatelja toskanske renesanse u drugoj polovici XV. stoljeća u Dalmaciji.¹⁶⁵ Ljubo Karaman (1933, 1963.) naglašava važnost lokalne sredine za umjetnost Nikole Firentinca jer se njegova djela teško mogu mjeriti s virtuosnim tretmanom mramora Donatellovih toskanskih sljedbenika, kao i s rafiniranim karakterom njihovih dekoracija.¹⁶⁶ Istodobno, Ljubo Karaman primjećuje da su Nikolini spomenici, iako tvrdi i ukočeni u svojim kretnjama te stereotipni u oblikovanju draperije, uvijek slobodni u izrazu i izvorniji u kompoziciji, a reljefi izraziti u svom dramatskom akcentu.¹⁶⁷ Pa ipak, u njegovu radu još uvijek se naziru i elementi gotičkog stila, posebno u reljefima *Oplakivanja* koji sadrže dozu gotičke ekspresivnosti i naturalizma. Zbog toga Milan Pelc (2007.) ističe da Nikola Firentinac nije dosljedni *klasičar* poput primjerice Ivana Duknovića, već je njegov izraz sklon izražajnosti i pojačanom naturalizmu.¹⁶⁸

¹⁶⁰ Usp. Petar Kolendić, *nav. dj.*, 1926.

¹⁶¹ Usp. Krsto Stošić, *Katedrala u Šibeniku*, Šibenik, Naklada Pisca, 1926.,

¹⁶² Usp. Cvito Fisković, *nav. dj.*, 1940. str. 37 – 42.

¹⁶³ Usp. Emil Hilje, *nav. dj.*, 2002., str. 7.

¹⁶⁴ Usp. *Isto*, str. 7

¹⁶⁵ Usp. Predrag Marković, *nav. dj.*, 2010., str. 56.

¹⁶⁶ Usp. Ljubo Karaman, *nav. dj.*, 1933., str. 78.

¹⁶⁷ Usp. *Isto*, str. 78.

¹⁶⁸ Usp. Milan Pelc, *nav. dj.*, 2007., str. 347.

Nikola Firentinac svoja je najvažnija kiparska djela ostvario u Trogiru. Uz skulptorsku opremu krstionice i kapele bl. Ivana uz trogirsku katedralu,¹⁶⁹ to su i raskošna grobnica obitelji Sobota u crkvi sv. Dominika (1469.) s reljefnim prikazom *Oplakivanja* u luneti te izražajni reljef *Oplakivanja* (1470.) nastao za grobnicu Petra Cipika u crkvi sv. Ivana Krstitelja.¹⁷⁰ (v. sl. 11. i 12.) U Nikolinim radovima očituju se veze s Donatellovim krugom u Padovi ali i Desideriem da Settignanom u Firenci.¹⁷¹ Glavni argument za tu mogućnost je analiza Nikolinih prikaza *Oplakivanja* na grobnicama u Trogiru odnosno, lik narikače s tog reljefa koje se može usporediti s Donatellovim reljefom Polaganja u grob na glavnom oltaru u crkvi sv. Antuna u Padovi.¹⁷² (v. sl. 5.) Donatello taj motiv koristi već na tabernakulu Svetog Petra u Rimu.¹⁷³ U literaturi se često spominje kako je Donatello u renesansu umjetnost uveo antičke motive, no važno je naglasiti da je Nikola antičku umjetnost viđao na *svakom koraku* te da nije nužno da je do nje dolazio isključivo preko Donatellovih primjera.¹⁷⁴ Samo Štefanac (2006.) prenosi Folnescisevo zapažanje kako u trogirskoj kapeli bl. Ivana nema ničega što bi podsjećalo isključivo na Donatelovo padovansko razdoblje te i on smatra da Nikola iz Firence nije otišao prije 1460. godine.¹⁷⁵ Analiza djela Nikole Firentinca istraživače dovodi do pretpostavke kako je Nikola morao poznavati kasna Donatelova djela, tj. ona nastala po povratku iz Padove (1453.) pa sve do majstorove smrti 1466. godine. Aktivnost već ostarjeloga majstora tada je bila usredotočena na pripreme za izradu brončanih reljefa na propovjedaonicama crkve San Lorenzo.¹⁷⁶ Ta djela posjeduju onu istu kreativnu snagu iz mladosti, no stilski se ne poklapaju sa suvremenim firentinskim trendovima.¹⁷⁷

¹⁶⁹ Usp. *Isto*, str. 346.

¹⁷⁰ Usp. *Isto*, str. 346.

¹⁷¹ Usp. *Isto*, str. 346.

¹⁷² Usp. John Pope Hennessy, *nav. dj.*, 2000. str. 357.

¹⁷³ Usp. Samo Štefanac, *nav. dj.*, 2006., str. 22.

¹⁷⁴ Usp. Roberta J. M. Olson, *nav. dj.*, 1992., str. 74; Milan Pelc, *nav. dj.*, 2007., str. 346; Nenad Cambi, *Kiparstvo rimske Dalmacije*, Split, Književni krug 2005., str. 460.

¹⁷⁵ Usp. Samo Štefanac, *nav. dj.*, 2006., str. 22.

¹⁷⁶ Usp. *Isto*, str. 22.

¹⁷⁷ Usp. John Pope Hennessy, *nav. dj.*, 2000., str. 72.

Trogir, crkva sv. Dominika, Grobnica obitelji Sobota, 1469. (v. sl. 11.)

Na južnome zidu crkve sv. Dominika načinjena je grobnica za Ivana i Šimuna Sobotu koji su tragično preminuli 1469. godine, a dala ju je izraditi njihova majka, odnosno supruga.¹⁷⁸ Iako se radi o djelu koje u cjelosti nije na tehničkoj razini Nikole Firentinca, sama ideja reljefa u luneti, s prizorom *Oplakivanja Krista* nedvojbeno je majstorova. Artikulirajući oblik slavluka Firentinac je usvojio tip spomenika koji svoje podrijetlo vuče iz toskanske grobne plastike ranorenesansnoga razdoblja i koji je – iako je na mletačkom području bio usvojen već u prvoj polovici XV. stoljeća – u Dalmaciji ostao rijedak.¹⁷⁹ Ljubo Karaman tvrdi da je ova grobnica izrađena po uzoru na firentinske nadgrobne spomenike u obliku monumentalnih niša,¹⁸⁰ s dvjema jakim konzolama i bogatim figuralnim ukrasom.¹⁸¹ Karaman nadalje ističe da ovo djelo pokazuje kako provincijska umjetnost reducira firentinske grobnice, odnosno da je ovo djelo sve samo ne puka kopija talijanskih uzora.¹⁸²

U polukružnoj niši postavljen je sarkofag kojeg pridržavaju dva lava. Cvito Fisković (1959.) je zaključio da lavovi nisu iste izvedbene kvalitete. U lijevom lavu, koji je slabije kvalitete, prepoznao je ruku Andrije Alešija dok u desnom onu Nikole Firentinca.¹⁸³ Sarkofag je jednostavan pravokutnik s ravnim poklopcem, bez isklesanog lika pokojnika. Na pročelju sarkofaga su u plitkom reljefu izvedena dva *putta* koji drže odmotani svitak s natpisom. Ta dva *putta* koji drže natpis mogu se povezati s istim motivom na grobnici Rafaela Fulgosa u crkvi sv. Antuna u Padovi iz 1472. godine kojeg je isklesao Giovanni di Martino da Fiesole.¹⁸⁴ Iznad sarkofaga, u luneti Sobotine grobnice prikazan je prizor *Oplakivanja Krista*. Iako Igor Fisković (2014.) tvrdi da središnji reljef *Oplakivanja* ne dostiže umjetnikovu energičnost koja

¹⁷⁸ Usp. Pavao Andreis, *Povijest grada Trogira*, preveo Vladimir Rismondo, Split, Čakavski sabor, 1977., str. 143.

¹⁷⁹ Usp. Igor Fisković, *Majstori i majstorske radionice: Andrija Aleši i Nikola Firentinac*, u: AA.VV., *Majstorske radionice u umjetničkoj baštini Hrvatske*, Zagreb, FF pres, 2014., str. 63 – 82 (71). Srodne grobnice u Dalmaciji su uništena grobnica biskupa Maffea Vallaressea u katedrali u Zadru; Grobnica biskupa Petra Gučetića u dominikanskom samostanu u Dubrovniku; Grobnica biskupa Jurja Šišgorića u katedrali u Šibeniku. Usp. Milan Pelc, *nav. dj.*, 2007., str. 304 – 306.

¹⁸⁰ Usp. Ljubo Karaman, *nav. dj.*, 1933., str. 86.

¹⁸¹ Usp. Samo Štefanac, *nav. dj.*, 2006., str. 46.

¹⁸² Usp. *Isto*, str. 86.

¹⁸³ Usp. Cvito Fisković, *nav. dj.*, 1959., str. 55.

¹⁸⁴ Usp. Milan Pelc, *nav. dj.*, 2007., str. 346.

je zasnovana na Donatellu, ideja je nesumnjivo Nikolina.¹⁸⁵ U literaturi se ovaj reljef *Oplakivanja* često povezivao s Andrijom Alešijem, no Samo Štefanac (2006.) tvrdi da nema značajne poveznice sa stilom ovoga majstora.¹⁸⁶

Reljef *Oplakivanja* sa Sobotine grobnice moguće je povezati s Donatellovom temom *Polaganja u grob* s glavnoga oltara u crkvi sv. Antuna u Padovi i tabernakula u crkvi sv. Petra u Rimu. (v. sl. 5.) Treba napomenuti da su brojni prizori *Polaganja u grob* nastali u drugoj polovici XV. stoljeća pod utjecajem Donatella.¹⁸⁷ John Pope Hennessy (2000.) vjeruje da je isti majstor koji je radio na dva prizora na propovjedaonicama katedrale u Pratu radio i na brončanom *Oplakivanju* koje se čuva u Victoria & Albert Museum. (v. sl. 13.) Reljefi su nastali na isti način; osnovne je likove izradio učenik, a Donatello je dovršio dijelove glava i Kristovo tijelo.¹⁸⁸ Iako reljef nije dovršen pokazuje veliku snagu imaginacije koju je Donatello već pokazao kada je riječ o izražavanju očaja i tuge. I kod Donatellova reljefa iz Prata i reljefa Nikole Firentinca iz Trogira, različite su osobe prikazane u čitavoj lepezi stanja od tihog očaja do vrištanja. Anne Markham Schulz (1996.) uočila je neke poveznice između Nikole Firentinca, odnosno njegovih trogirskih reljefa *Oplakivanja* s reljefom *Pietà s anđelima* koji se nalazi u Bode Museum u Berlinu.¹⁸⁹(v. sl. 13.a.)

U središtu kompozicije *Oplakivanja Krista* u luneti grobnice obitelji Sobota je križ, podno kojeg u polukrugu stoji šest likova koji okružuju Djevicu Mariju i mrtvog Krista. U kompoziciju nas uvodi Ivan Evanđelist koji motri gledatelja te rukom pridržava glavu umrlog Krista. Upravo lik Ivana Evanđelista Joško Belamarić (2011.) navodi kao pravi primjer toga da je Nikola Firentinac poznao Albertijevo djelo *De pictura*, jer on gledatelja uvodi u prizor na način na koji to u svom traktatu zahtjeva Alberti i koji će kasnije slijediti i Donatello.¹⁹⁰ Do Ivana Evanđelista je muška figura s bradom koja također drži Kristovu glavu, a do njega neobična figura

¹⁸⁵ Usp. Igor Fisković, *nav. dj.*, 2014., str. 72.

¹⁸⁶ Usp. Samo Štefanac, *nav. dj.*, 2006., str. 46.

¹⁸⁷ Usp. Milan Pelc, *nav. dj.*, 2007., str. 349.

¹⁸⁸ Usp. John Pope Hennessy, *nav. dj.*, 2000. str. 353.

¹⁸⁹ Anne Markham Schulz, *Further Thoughts on Nicolo di Giovanni Fiorentino in Dalmatia and Italy*, u: *Quattrocento Adriatico. Fifteenth Century Art of the Adriatic Rim*, Bologna, Villa Spelman Colloquia, 1996., str. 143 – 162 (143).

¹⁹⁰ Usp. Joško Belamarić, *Albertijevo djelo De pictura i skulptura Nikole Firentinca*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 42, 2011., str. 137 – 159 (147).

muškarca koji rukama skriva lice zbog velike boli. S desne strane kompozicija započinje s Marijom Magdalenom koja kleči na tlu kraj Kristova tijela. Do Marije Magdalene su dvije žene, jedna s rupcem na glavi, a druga predstavlja poznati lik uplakane žene s uzdignutim rukama, koji nalazimo kako na Donatellovim reljefima na tabernakulu za crkvu sv. Petra u Rimu i na glavnom oltaru crkve sv. Antuna u Padovi, tako i na Oplakivanju s propovjedaonice u firentinskoj crkvi San Lorenzo i onom u Victoria & Albert Museum u Londonu. Isti motiv susreće se i na djelima iz Donatellova kruga: Oplakivanje Bartolomea Bellana u Victoria & Albert Museum u Londonu, kao i Oplakivanje iz Bargella u Firenci te Oplakivanje Francescia di Giorgia Martinija iz Venecije, koje se nalazi u crkvi Santa Maria del Carmine. (v. sl. 14.). Svi ovi reljefi sadrže očite Donatellove karakteristike: fokusiranje na izražaj svih nijansi ljudskih osjećaja, tehnička dorađenost, dokidanje slikarskih konvencija, sve je podređeno ekspresivnosti.¹⁹¹

Samo Štefanac (2006.) paralelu trogirskoga reljefa pronalazi i u prikazu *Duhova* na Donatellovoj propovjedaonici u San Lorenzu u Firenci.¹⁹² Pri prvom pogledu na reljef vidimo bogatstvo različitih gesti i položaja tijela svih protagonista, što je već i Samu Štefanca dovelo do pitanja da li je Nikola Firentinac poznao Albertijev traktat? Ključni termin Albertijeva djela je *historia*, koji je teško objasniti jer značenje te riječi ne postoji u standardnom jeziku, a hrvatski prijevod (2008.) označava ga kao *prizor*.¹⁹³ *De Statua* se sastoji od kratkog teorijskog uvoda, te detaljnije razrade omjera ljudskog tijela. Albertijev antropocentrizam temelji se na odnosu ljudskog tijela i geometrijskih oblika, osobito kruga. Albertijeve ideje o omjerima se vjerojatno temelje na praksi suvremenih kipara, a primjetne su podudarnosti između Albertijevih omjera i nekih Donatellovih djela. Zbog te poveznice između Albertija i Donatella, znanstvenici postavljaju pitanje poveznice Nikole Firentinca i Albertija, no na to pitanje još uvijek nemamo odgovor, već je sve na razini hipoteza. Samo Štefanac je reljef Oplakivanja u luneti Sobotine grobnice usporedio s Meleagrovom smrću s čime se slaže i Joško Belamarić. Na reljefu, Krist je

¹⁹¹ Usp. John Pope Hennessy, *nav. dj.*, 2000., str. 365.

¹⁹² Usp. Samo Štefanac, *nav. dj.*, 2006., str. 26.

¹⁹³ Usp. Joško Belamarić, *nav. dj.*, 2011., str. 146; Leon Battista Alberti, *O slikarstvu = De pictura – O kiparstvu = De statua*, s latinskoga prevele: Gorana Stepanić i Irena Bratičević; priredio, uvode i komentare sastavio: Marko Špikuć, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 2008.

prikazan na identičan način kako to zahtjeva Alberti na primjeru antičkog sarkofaga s prikazom Meleagrove smrti.¹⁹⁴(v.sl.6.)

Samo Štefanac (2008.) donosi još niz usporedbi s Donatellom koji potkrepljuju pretpostavku da je Nikola Firentinac zaista učio u njegovoj kasnoj radionici. Već je naime spomenuto kako je reljef Oplakivanja s grobnice obitelji Sobota moguće povezati s djelima umjetnika iz Donatelloya kruga. To su Bartolomeo Bellano i Bertoldo di Giovanni, za koje se pouzdano zna da su bili Donatelloyi učenici u njegovu kasnom razdoblju, po povratku iz Padove, te da su s njim radili na propovjedaonicama u San Lorenzu u Firenci.¹⁹⁵ (v. sl. 14.a.) Donatello je modelirao scene u vosku, a pri lijevanju su pomagali Bertoldo i Bellano.¹⁹⁶ Tijekom posljednje trećine stoljeća brojni su skulptori bili pod utjecajem Donatelloya rada u Padovi, a jedan od njih je upravo Bartolomeo Bellano. On je bio uključen i u projekte u Padovi, a 1509. godine ga Pomponius Gauricius u djelu *De Sculptura* označava kao »nespretnog obrtnika«. Razlog tome je možda što su njegove brončani radovi za to vrijeme djelovali zastarjelo.¹⁹⁷ Međutim, u opusima Bertolda i Bellana zatičemo reljefe *Oplakivanja* koji se, ako ne u potpunosti onda velikom mjerom podudaraju s Donatelloyim reljefom.¹⁹⁸ (v. sl. 14.b.) Pri usporedbi reljefa, Nikoli je bliža Bertoldova kompozicija koje je mnogo jasnija. To ponajprije vidimo u odnosu figura u polukrugu prema središnjim dvjema figurama Krista i Bogorodice. Samo Štefanac djelo Nikole Firentinca uspoređuje i s reljefom Francesca di Giorgia koji djeluje u Veneciji, čiji prikaz teme *Oplakivanja* također dolazi iz Donatelloya kruga.¹⁹⁹ (v.sl.14.c) Vidimo da žena kojoj se lice grči od boli, a ruke podiže u zrak visoko ima isti položaj na oba reljefa, što nam govori da se kod oba reljefa radilo o istom uzoru.

I druge motive na reljefu *Oplakivanja* u luneti grobnice obitelji Sobota moguće je povezati s Donatellom. Očitu paralelu pronalazimo u Donatelloyu prikazu *Oplakivanja* s propovjedaonice u firentinskoj crkvi San Lorenzo, odnosno u prizoru Majke s mrtvim Kristom na rukama. Pri pogledu na oba reljefa vidimo da je položaj tijela Krista i Djevice gotovo jednak, a razlika je u tome što je na Donatelloyom

¹⁹⁴ Usp. Samo Štefanac, *nav. dj.*, 2006., str. 25 – 26; Joško Belamarić, *nav. dj.*, 2011., str. 146

¹⁹⁵ Usp. Roberta J. M. Olson, *nav. dj.*, 1992., str. 90.

¹⁹⁶ Usp. *Isto*, str. 90.

¹⁹⁷ Usp. *Isto*, str. 138.

¹⁹⁸ Usp. Samo Štefanac, *nav. dj.*, 2006., str. 30.

¹⁹⁹ Usp. *Isto*, str. 30 – 33,

reljefu Bogorodica podignuta, kao da sjedi na nečemu dok je Nikolina na tlu. (v. sl. 14.) Kod usporedbe pak s Donatellovim *Oplakivanje* iz Victoria & Albert Museum uočavamo da je Bogorodica također postavljena na tlo, jednako kao i kod Nikolina reljefa.²⁰⁰

Niša koja uokviruje grobnicu flankirana je snažnim pilastrima koji su ukrašeni kandelabrima. Kandelabri su tipični renesansni motiv *all'antica* i pojavljuju se često u ranoj renesansnoj skulpturi. Važno je naglasiti da je, iako su bili često zastupljeni u umjetnosti firentinskoga *quattrocenta*, *all'antica* motive Nikola Firentinac mogao sresti i u Dalmaciji, koja je bila puna antičkih ulomaka.²⁰¹ Na pilastre se nastavlja istaknuti luk na kojemu je lik djeteta Isusa koje blagoslivlja. Lik djeteta Isusa koji blagoslivlja također možemo povezati s utjecajima firentinskog kruga. Desiderio da Settignano na vrhu lunete zidnog tabernakula u crkvi San Lorenzo u Firenci kleše srodan lik.²⁰² Plitka niša da Settignanova tabernakula usto ima i kasetirani svod, što je također poveznica s Nikolom Firentincem.

Trogir, crkva sv. Ivana Krstitelja, reljef Oplakivanja Krista s grobnice Petra Cipica, 1470. (v.Sl. 12.)

Reljef *Oplakivanja* s nekadašnje grobnice Petra Cipica u crkvi sv. Ivana u Trogiru nesumnjivo je jedno od najboljih djela Nikole Firentinca. Prvi mu ga je pripisao Hans Folnesics (1914.) koji je primijetio kako bi reljef, da je pronađen u Firenci, zasigurno bio pripisan Donatellu.²⁰³ Grobnicu je vjerojatno 1469. – 1670. naručio Koriolan Cipico za svog oca Petra. Važno je naglasiti da je Koriolan Cipico bio istaknuti humanist i intelektualac, koji je sudjelovao i u narudžbi izgradnje kapele bl. Ivana Trogirskoga, pa nije čudno da je od najvećeg umjetnika tog doba u Trogiru

²⁰⁰ Usp. John Pope Hennessy, *nav. dj.*, 2000., str. 323; Samo Štefanac, *nav. dj.*, 2006., str. 26.

²⁰¹ Usp. Milan Pelc, *nav. dj.*, 2007., str. 346; Nenad Cambi, *nav. dj.*, 1992, str. 459 – 479; Usp. Samo Štefanac, *nav. dj.*, 2006., str. 30.

²⁰² Usp. Milan Pelc, *nav. dj.*, 2007., str. 306.

²⁰³ Usp. Hans Folnesics, *nav. dj.*, 1914.

tražio da za njegova oca iskleše ovo velebno djelo.²⁰⁴ Ovo djelo još jednom svjedoči o važnosti naručitelja u oblikovanju umjetničkog djela. Petar Cipico je jedan od prvih arheologa humanista, on prikuplja natpise i tumači ih zajedno sa svojim prijateljima. Utjecaj Petra kao i njegova sina Koriolana je vidljiv na gotovo svim renesansnim spomenicima u Trogiru.²⁰⁵

Na ovom se reljefu, još jače nego kod Sobotine grobnice, vidi utjecaj Donatellova ekspresionizma i dramatike kako bi se izazvala suosjećajnost kod promatrača, tzv. *compassio*.²⁰⁶ Ovim izrazitim emotivnim prizorom Nikola Firentinac se približava Jurju Dalmatincu i Donatellu te njihovoj *gotičkoj* ekspresivnosti.²⁰⁷ Prizor je izrazito potresan: sedam likova koji okružuju Kristovo beživotno tijelo proživljavaju nesnošljivu bol, njihova lica i tijela su zgrčena i pretvorena u grimase. Nikola Firentinac je u ovom djelu prikazao stanje najdublje boli zbog smrti. Upravo taj moment tugovanja za umrlom osobom u promatraču izaziva duboke emocije straha i tuge. Ljubo Karaman (1933.) iznosi svoje razmišljanje, da iako ovo djelo majstora Nikole zaostaje za klasičnim uzorima Donatella i njegova oltara u Padovi, ono ga nadilazi u pučkom i surovom realizmu.²⁰⁸ (v. sl. 5.) Igor Fisković (2014.) pak smatra da je ovo najviši stupanj Nikolina stvaralaštva i navodi, da po je načinu rastavljanja i izražajnog oblikovanja likova omogućeno promatranje scene iz više kutova, dok prijelazi među planovima dubinu čine vrlo jasnom, a praznu pozadinu osvijetljenijom, te se ovdje može govoriti o slikarskom poticaju karakterističnom za umjetnost renesanse.²⁰⁹

Reljef *Oplakivanja* na grobnici Petra Cipica prati razvojnu liniju koja slijedi nakon Donatellovih propovjedaonica u crkvi San Lorenzo te se ne može usporediti s reljefima Bertolda i Bellana iako su vjerojatno imali isti razvojni put. (v. sl. 14.) Naime, Nikola je ovdje dosegnuo vrhunac svojeg stvaralaštva; s nekoliko likova je postigao jasan i ekspresivno moćan prizor, što nas ponovo dovodi do poveznica s Albertijevim traktatom *De pictura*. Tako Joško Belamarić (2011.) donosi usporedbu s Albertijevim djelom i ističe da je reljef *Oplakivanja* doslovna ilustracija

²⁰⁴ Usp. Ljubo Karaman, *nav. dj.*, 1933., str. 87.

²⁰⁵ Usp. Alain Erlande-Brandenburg – Miljenko Jurković, *nav. dj.*, 2004., str. 19.

²⁰⁶ Usp. Samo Štefanac, *nav. dj.*, 2006., str. 150.

²⁰⁷ Usp. Milan Pelc, *nav. dj.*, 2007., 346.

²⁰⁸ Usp. Ljubo Karaman, *nav. dj.*, 1933., str. 87.

²⁰⁹ Usp. Igor Fisković, *nav. dj.*, 2014., str. 71.

traktata, s obzirom na prikaz opuštenoga tijela mrtvog Krista. Alberti tvrdi da je upravo to najteže postići i da se u prikazima mrtvih likova najviše očituje vještina umjetnika.²¹⁰ Samo Štefanac (2006.) kao mogući dokaz da je Nikola poznavao Albertijevo djelo ističe *locus classicus*, što prema Albertiju znači da se u prizorima treba držati malog broja likova.²¹¹ Također, Belamarić radi poveznicu s Albertijem u različitim položajima tijela Nikolinih likova na *Oplakivanju*, te prikazivanju širokog spektra emocija kod samo osam likova, prenoseći i citat iz djela *De pictura*: »smatram da treba težiti tome da se kod likova ne ponovi ista gesta ili položaj.«²¹²

Kompozicija *Oplakivanja* iz trogirske crkve sv. Ivana je uokvirena s tri križa. Središnji je frontalni, dok su bočni križevi prikazani u perspektivnom skraćenju kako bi se ostvarila dubina prizora, čime Nikola Firentinac pokazuje svoj osjećaj za prostor. Između križeva lete anđeli koje Samo Štefanac povezuje s likovima šest anđelčića s Donatellova *Raspeća* na propovjedaonici u San Lorenzu.²¹³ (v. sl. 15.) Osjećaj za prostor Nikola je iskazao i gradiranjem likova. Naime, likovi koji su u prvom planu, isklesani su gotovo u punoj plastici dok su likovi u dubini izvedeni u plitkom reljefu. I ovdje, kao i kod Sobotine grobnice, u kompoziciju nas uvodi lik Ivana Evanđelista koji je u stavu čučnja te s lijevom rukom pridržava glavu mrtvog Krista da ne lupi o tlo. Liku Ivana Evanđelista ne možemo pronaći niti jednu paralelu u kiparstvu ovog razdoblja, što dovodi do zaključka da je riječ o jedinstvenoj invenciji bez ranijega uzora.²¹⁴ Jednak je slučaj i s Marijom Magdalenom, koja se nalazi nasuprot liku Ivana Evanđelista. Ona je nagnuta nad Kristovim mrtvim tijelom, duga joj kosa pada niz lice koje veliku bol izražava grimasom, a prsti na rukama su joj široko rašireni što dodatno izražava intenzitet boli koju proživljava. Ni ona nema neposrednoga uzora u umjetnosti tog vremena. Široka lepeza različitih položaja tijela i grimasa na licima koji su pod utjecajem snažnih emocija još jednom nam potvrđuje da je Nikola poznavao traktat *De pictura*. Joško Belamarić (2011.) prenosi Albertijeve riječi, kako treba težiti tome da se u prikazima likova ne ponavlja isti stav ili gesta.²¹⁵ Ljubo Karaman (1933.) primjećuje da je središte prizora centralni trokut, kojemu je

²¹⁰ Usp. Joško Belamarić; *nav. dj.*, 2011., str. 148.

²¹¹ Usp. Samo Štefanac, *nav. dj.*, 2006., str. 150.

²¹² Usp. *Isto*, str. 150.

²¹³ Usp. *Isto*, str. 150.

²¹⁴ Usp. *Isto*, str. 27.

²¹⁵ Usp. Joško Belamarić, *nav. dj.*, 2011., str. 148.

podnica Kristovo tijelo a vrh glava žene koja pridržava Mariju čime je majstor na nesvjesan način postao pretečom kompozicijskih načela *cinquecenta*.²¹⁶ Ono što Firentinca kod ovog reljefa svakako povezuje s Donatellom jest gradiranje likova na reljefu što susrećemo u Donatellovom kasnom radu, i to na propovjedaonicama iz San Lorenza u prizorima *Polaganja u grob* i *Mučeništva sv. Lovre*, kako je to primijetio Samo Štefanac (2006.).²¹⁷ (v. sl. 16.)

Kao što je već istaknuto, Samo Štefanac (2006.) donosi i usporedbu trogirskoga reljefa s brončanim reljefom *Oplakivanje* Francesca di Giorgia Martinija u venecijanskoj crkvi Santa Maria del Carmine, a koji se jednako kao i Nikolin reljef oslanja na umjetnost kasnog Donatella.²¹⁸ (v. sl. 14.) Zajedničko im je gradiranje reljefa i osjećaju za prostor. Još jedan element koji svakako upućuje na vezu s Donatellom jest nedovršenost reljefa. Samo Štefanac tvrdi kako su stariji pisci zamjerali Nikoli nedovršenost reljefa, no sada znamo da je to mogao biti umjetnikov izbor, a ne nespretnost s obzirom da poznajemo i druga djela koja je majstor ostavio nedovršenim. Riječ je zapravo o postupku tipičnom za Donatelovo kiparstvo, čime se dodatno naglašava ekspresivnost prikazanog trenutka.²¹⁹

Samo Štefanac (2006.) prenosi zapažanja Roberta Longhija, koji je primijetio sličnosti u opusu Nikole Firentinca i Agostina di Duccia. Kao element koji povezuje dvojicu umjetnika, Longhi je prvenstveno istaknuo dekorativno tretiranje draperije.²²⁰ Što se tiče problema utjecaja na izradu draperije kod Nikolinih likova Anne Marham Schulz (1978.) je povukla poveznicu sa slikarom Andreom Mantegnom.²²¹ Ista autorica je, temeljem analize dvaju trogirskih reljefa i podudarnosti u oblikovanju draperije, Nikoli Firentincu pripisala i reljef *Polaganja u grob* u Bode Museum u Berlinu.²²² (v. sl. 14.)

²¹⁶ Usp. Samo Štefanac, *nav. dj.*, 2006., str. 87.

²¹⁷ Usp. *Isto.*, str. 87.

²¹⁸ Usp. *Isto.*, str. 87.

²¹⁹ Usp. *Isto.*, str. 36

²²⁰ Usp. *Isto.*, str. 36

²²¹ Usp. Anne Markham Schulz, *The Sculpture of Giovanni and Bartolomeo Bon and their Workshop*, Philadelphia, American Philosophical Society, 1978., str. 30 – 32.

²²² Usp. Anne Markham Schulz, *Further Thoughts on Nicolo di Giovanni Fiorentino in Dalmatia and Italy*, u: *Quattrocento Adriatico. Fifteenth Century Art of the Adriatic Rim*, Bologna, Villa Spelman Colloquia, 1996., str. 143 – 162.

5.ZAKLJUČAK:

Na odabranim reljefima s temama *Pasije* iz opusa Jurja Dalmatinca i Nikole Firentinca uz pomoć literature sam pokušala pronaći utjecaje i citate talijanske renesansne umjetnosti, kao i primjere ugledanja na umjetnost antike. Pitanje koje se postavljalo na početku istraživanja ove teme jest od kuda su i kojim putem navedeni utjecaji odnosno citati došli do naših umjetnika? Za bolje razumijevanje ove problematike iznimno je važna činjenica da se cjelokupna umjetnost toga vremena zasnivana na istim načelima povratka antici i prirodi, ali istovremeno i na još uvijek prisutnim gotičkim temeljima i ulozi naručitelja, koji su i sami često bili pod utjecajem tradicije. Juraj Dalmatinac, s kojim započinjem istraživanje je najvažnija ličnost prijelaznog razdoblja između gotike i renesanse. Juraj je svoj umjetnički razvoj započeo u Dalmaciji kao regiji s naglašenom prisutnošću antičke umjetnosti. Iz toga je moguće zaključiti da je upravo antika svojevrsni temelj njegove umjetnosti koju kasnije dorađuje gotičkim oblicima koje usvaja u Veneciji. Uvriježeno je mišljenje da je Juraj radio u radionici obitelji Bon u kojoj usvaja elemente cvjetne gotike. Do renesansnih elementa vjerojatno dolazi preko umjetnika iz Donatelloga kruga, kojih je u sjevernoj Italiji bilo mnogo, pogotovo nakon Donatelloga boravka u Padovi. Zasigurno je na Jurja utjecao i susret s dubrovačkim naslijeđem Michelozza di Bartolomea Michelozzija, jedne od vodećih ličnosti rane firentinske renesanse. Nemoguće je sa sigurnošću odgovoriti je li Juraj elemente renesansne umjetnosti usvojio tijekom pretpostavljenoga školovanja u Firenci ili u Padovi, ili je do njih došao u vrijeme naukovanja kod braće Bon u Veneciji. Na temelju dokumenata zasigurno znamo da je cijelog života bio povezan s Venecijom i da je zaslužan za neke od najranijih pojava renesansne umjetnosti u Dalmaciji. Svoj vrhunac ona će doseći u umjetnosti Nikole Firentinca, koja pak pred istraživače ove teme postavlja još složenija pitanja. Pretpostavka da se Nikola Firentinac rodio oko 1440. godine u Italiji te da je učio kod Donatella u Firenci jako je privlačna no nju nije moguće konačno potvrditi. Na temelju analize Nikolinih djela istraživači su došli do zaključka kako je vrlo vjerojatno da je umjetnik šezdesetih godina XV. stoljeća otišao iz Firence te da je tamo uz Donatelloga upoznao i druga kiparska ostvarenja iz kojih je crpio inspiraciju. Razlog dolaska u Dalmaciju se vjerojatno krije u nedostatku narudžbi u

Italiji. Provincijalna sredina poput Dalmacije tolerirala je tehničke nedostatke našeg majstora, a s druge strane mu je dala kreativnu slobodu lišenu neposrednih utjecaja velikih umjetnika. Iako i dalje ne možemo sa sigurnošću potvrditi bilo koju tezu o Nikolinu odrastanju i naukovanju, svi se istraživači slažu s jednim – da je Donatellov utjecaj u djelu ovoga majstora neupitan.

6. KATALOG:

Juraj Dalmatinac:

K-1



Sl. 1. Juraj Dalmatinac, *Oltar blaženoga Arnira*; 1448., Kaštel Lukšić, župna crkva Uznesenja Blažene Djevice Marije (izvorno, Split, crkva sv. Eufemije)

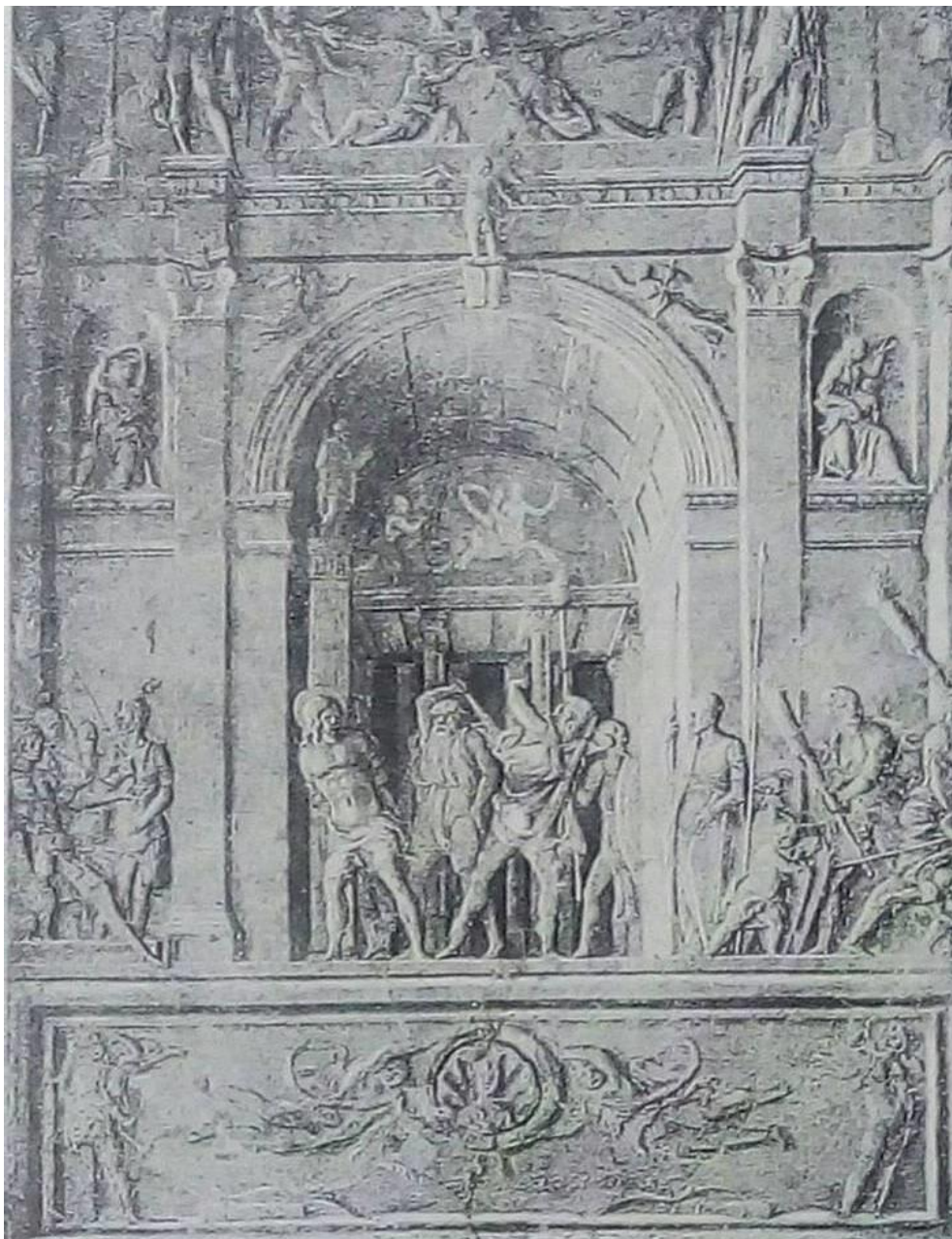
Grobnica je napravljena za crkvu sv. Eufemije u Splitu, koja je bila u sklopu samostana benediktinski. U kapeli je Juraj Dalmatinac postavio oltar-grobnicu bl. Arnira, koja se od 1835. godine nalazi u Kaštel Lukšiću. Grobnica bl. Arnira se sastoji od dva dijela. Donji, pravokutni dio uokviren je s dvije strane trostrukim konopcem, a na njegovoj se prednjoj strani nalazi reljef s prikazom blaženikove mučeničke smrti. Reljef kamenovanja svetca odaje odlike tipične renesansne kompozicije, koja u dubini ima čak pet planova. Likovi unutar kompozicije raspoređeni su u pravilnom ritmu, u četiri grupe po troje te su svi nagi ili odjeveni *all'antica*, u duge halje s izraženim bogatim naborima. Prvu skupinu s lijeva čini tri

potpuno mirna lika koji promatraju cijeli prizor dok je na desnoj strani skupina napadača koji nose štapove i grane, te dva neobična lika od kojih jedan u središtu borbe stoji i promatra prizor oslonjen o štap, a drugi hvata granu stabla koje se nalazi pokraj njega (oba lika nalazimo u još nekim Jurjevim djelima). U središtu prikaza je sv. Arnir koji kleči okrenut na desnu stranu, ruku sklopljenih na molitvu i pogleda usmjerenog prema nebu. Na vrhu grobnice je anđeo koji pridržava baldahin, a u čijem liku istraživači također pronalaze poveznice s antičkim uzorima (lik *Meduze*). Ispod šatorastog zastora, čiji sadržaj otkrivaju anđeli i *putti* koji pridržavaju rubove tkanine, nalazi se ležeći lik pokojnika. Bl. Arnir je odjeven u biskupsko ruho i izrađen u visokom reljefu. U pozadini, u plitkom reljefu su izvedena dva lika; lik narikače kojeg često nalazimo Jurjevu opusu i neobičan lik koji se nagnuo prema nazad i pije iz kutlače. Lik narikače nas podsjeća na likove s Donatellovih reljefa *Oplakivanja Krista* u Rimu (Tabernakul za crkvu sv. Petra) i Padovi (Glavni oltar u crkvi sv. Antuna). Taj ženski lik visoko podiže ruke u zrak s licem koje se grči od boli. I u tom prikazu istraživači pronalaze poveznice s antičkim uzorima.

Lit.: Cvito Fisković, *Juraj Dalmatinac*, Zagreb, Zora, 1963.; Radovan Ivančević, *Prilozi problemu interpretacije djela Jurja Matejeva Dalmatinca. Deset teza o razdoblju 1441 – 1452.*, u: *Radovi instituta za povijest umjetnosti (Juraj Matejev Dalmatinac)*, 3 – 6, 1979. – 1982., str. 25 – 64; Anđelko Badurina, *Problem literarnih i likovnih predložaka za ikonografiju Arnirove grobnice*, u: *Radovi instituta za povijest umjetnosti (Juraj Matejev Dalmatinac)*, 3 – 6, 1979. – 1982., str. 209 – 216; Igor Fisković, *Problemi predložaka za reljef Jurja Dalmatinca na Arnirovoj raki iz Splita*, u: AA. VV., *Klovićev zbornik. Minijatura, crtež, grafika 1450. – 1700.*, Zagreb, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Institut za povijest umjetnosti, 1998., str. 249 – 267; Milan Pelc, *Renesansa*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2007. str. 327.



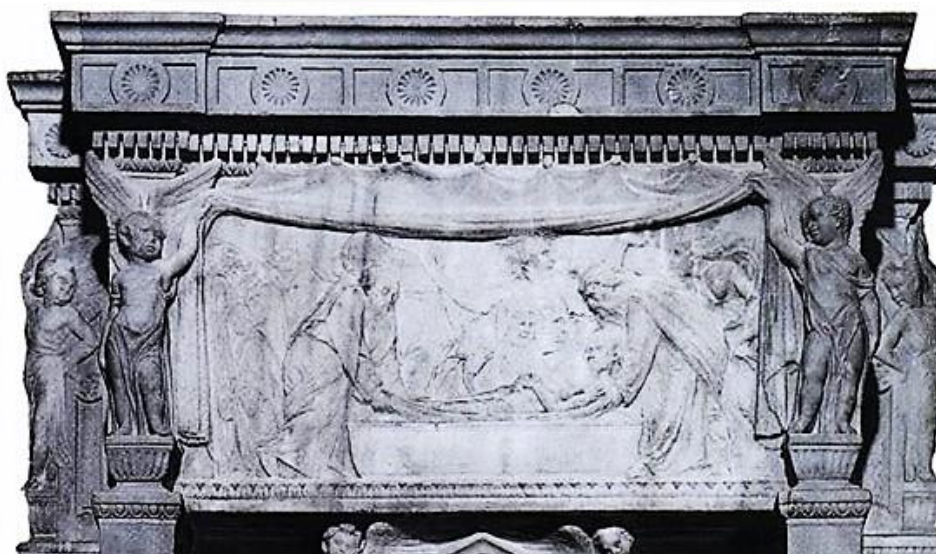
Sl.2. *Glava Meduze sa sarkofaga tipa Perseus*, Firenca, Villa Capponi- Bardini



Sl. 3. Neznani majstor, *Crtež 6347 f.* XV. st., Firenca, Galleria degli Uffizi, Gabinetto delle stampe



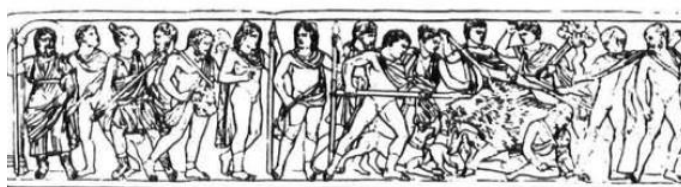
Sl.4. *Antički reljef sa satirima*; Mantovi;



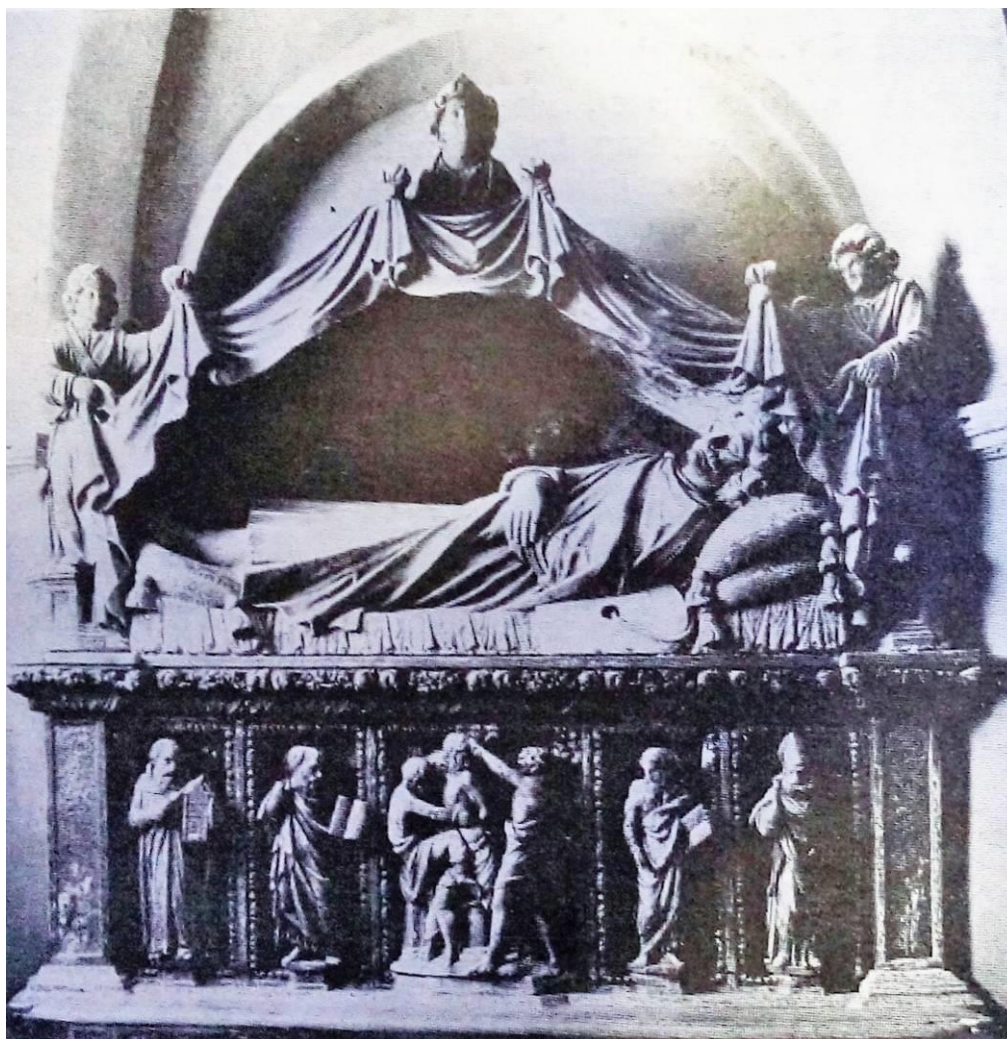
Sl. 5. Donatello, *Tabernakul*, 1443., Rim, crkva sv. Petra, detalj *Oplakivanje Krista*



Sl. 5. Donatello, *Oplakivanje Krista*, 1448., Padova, crkva sv. Antuna



Sl.6. *Antički sarkofazi*: Rim, Villa Lepri-Gallo; Bedfordshire, Woburne Abbey(tip Meleagros); Girgenti, katedrala(tip Hypolytus)



Sl. 7. Juraj Dalmatinac, *Oltar svetog Staša*, 1448. Split, katedrala

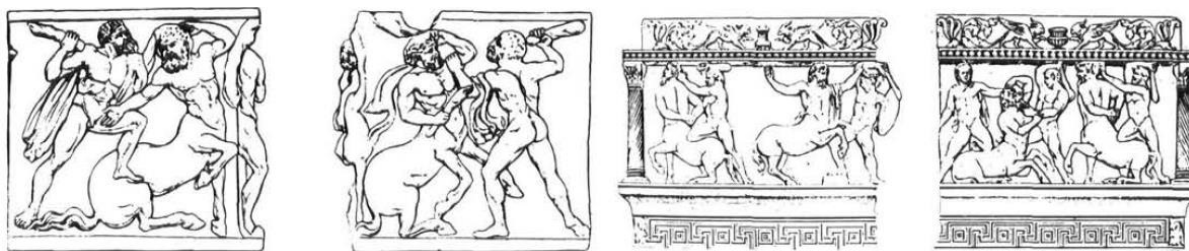
Godine 1448. Juraj Dalmatinac u splitskoj katedrali izrađuje oltar-grobnicu sv. Staša. Grobnica se i danas nalazi *in situ*. Kapela ima ciborij koji je ukrašen kasnogotičkim lišćem a na vrhu su kipovi iz skupine Navještenje i anđeli. I ovdje jednako kao i kod grobnice i oltara bl. Arnira, Juraj je cijelu konstrukciju postavio pod šatorasti baldahin čije rubove pridržavaju tri anđela. Ispod pokrova nalazi se lik pokojnika sv. Staša čije je lice realistično izvedeno, a oko vrata mu je ovješeni mlinski kamen. Njegovo lice je prikazano s individualnim karakteristikama. U donjem prednjem dijelu sarkofaga, u visokom reljefu su sa svake strane isklesana po dva lika u četvrtastim okvirima; s lijeve strane su dva crkvena oca, a s desne strane dva apostola. Između tih likova u središnjem četvrtastom okviru je izveden prizor *Bičevanja Krista*. Ovdje je riječ o djelu iznimne vrijednosti i odlika. Naime, prizor

Bičevanja je Juraj sveo na samo tri lika a kompozicija je i dalje iznimno snažna i dojmljiva. Iako malen dimenzijama, reljef *Bičevanja* smatra se ponajboljim kiparskim djelom Jurja Dalmatinca. Plastično oblikovanje Kristova lika odaje renesansne odlike, a napeta i nemirna kompozicija ostvaruje gotovo *barokne* kvalitete. Upravo je ovim reljefom Juraj Dalmatinac dokazao da dobro barata renesansnim likovnim jezikom. Likovi unutar kompozicije su nadahnuti prizorima kentauromahije s antičkih reljefa.

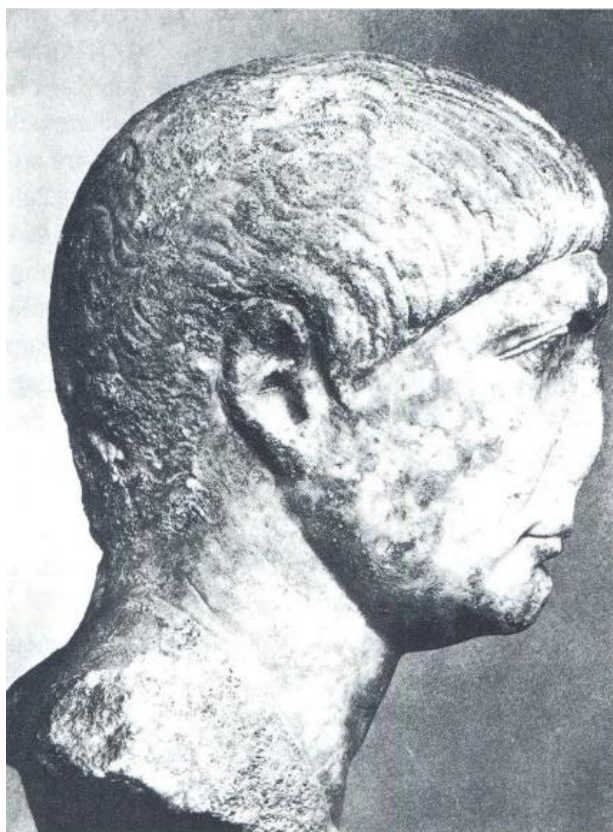
Lit: Anđelko Badurina, *Problem literarnih i likovnih predložaka za ikonografiju Arnirove grobnice*, u: *Radovi instituta za povijest umjetnosti* (Juraj Matejev Dalmatinac), 3 – 6, 1979. – 1982., str. 209 – 216; Nenad Cambi, *O uzoru za glavu lijevog egzekutora u motivu bičevanja na sarkofagu sv. Staša u splitskoj katedrali*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 32, 1992., str. 459 – 477; Milan Pelc, *Renesansa*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2007., str. 328



Sl. 7.a. Juraj Dalmatinac, *Bičevanje Krista*, 1448., Split, katedra, oltar sv. Staša



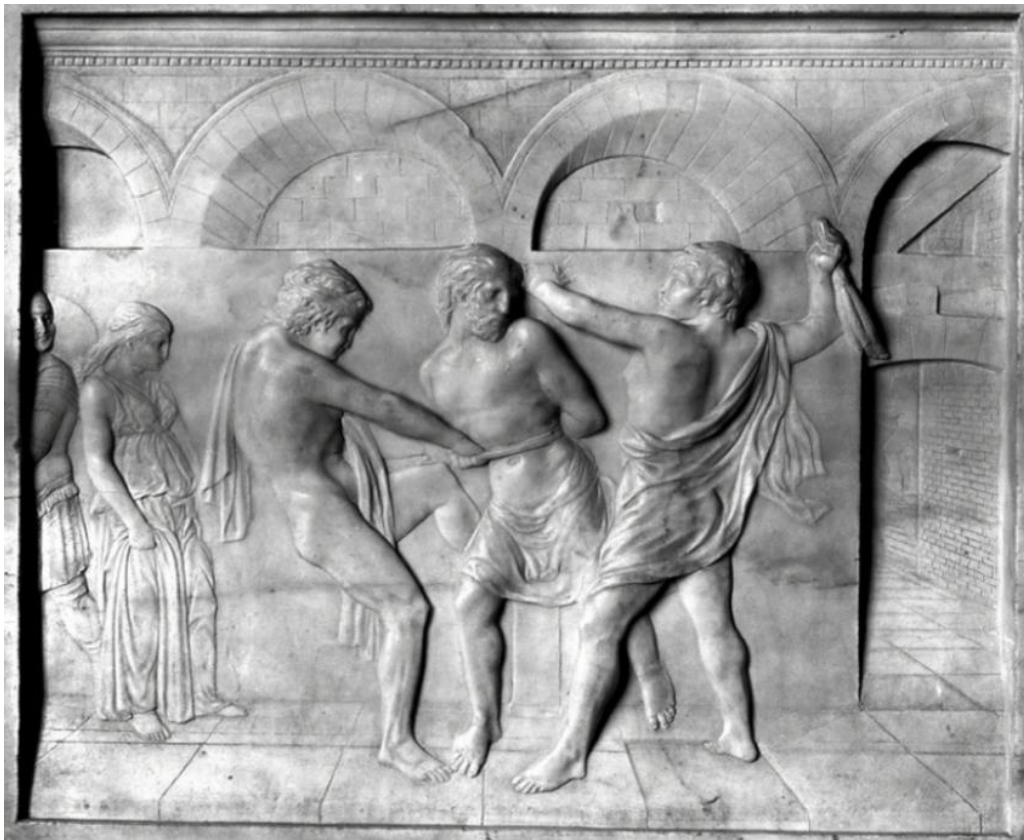
Sl.7.b *Antički reljefi kentaumahije; Hercules, Rim, Villa Borghese*



Sl.7.c *Portret cara Trajana, I. st., Rim, Musei Capitolini*



Sl.7.d Krug Jurja Dalmatinca, *Bičevanje Krista*, XV. st., Hvar, katedrala sv. Stjepana



Sl. 8.a. Donatello, *Bičevanja Krista*; XV.st., nekoč u Berlinu, Kaiser Friderich Museum;

Sl. 8.b. Donatello, *Bičevanje Krista*, 1450. – 1460., Pariz, Musée du Louvre.



Sl. 9. Juraj Dalmatinac, *Polaganje u grob*, 1470., Šibenik, atrij Nove crkve

Reljef s prikazom *Polaganja u grob* nalazi se na prvom katu zvonika Nove crkve (Sv. Marija Ververde) u Šibeniku. Na pravokutnoj plohi reljefa isklesan je dinamičan prizor, za koji se smatra da nije dovršen. Prizor je omeđen s dva kandelabra zbog čega se reljef ranije dovodio u vezu s Nikolom Firentincem. Kompozicija sadržava i relativno elaborirani prikaz arhitekture koju čine tri luka te s desne strane arhitektonska konstrukcija na tri stupa koja završavaju trokutastim zabatom. U središtu kompozicije je mrtvi Krist koje pridržavaju dva lika s aureolama i anđeo. S lijeve strane prikazan je nagi lik oslonjen na štap koji promatra scenu u središtu kompozicije. Slično koncipiran lik može se pronaći i u nekim drugim Jurjevim djelima (npr. odjeven i u suprotnoj orijentaciji na reljefu s prikazom *Mučeništva* na grobnici b. Arnira). Pokraj lika koji je oslonjen na štap nalaze se tri figure; dvije žene s aureolama i jedna bradata muška figura. Žene su vjerojatno Bogorodica i Marija Magdalena, koja je podigla ruke visoko u zrak, što je motiv kojeg vrlo često srećemo u prizorima *Skidanja s križa*, odnosno *Oplakivanja*. S desne strane reljefa, podno edikule nalaze se tri figure. Zbog feminiziranih crta lica, jednu je od njih moguće prepoznati kao sv. Ivana Evanđelista. Na njegovim ramenima je dječja figura bez aureole koja nije pobliže ikonografski određena.

Lit: Ljubo Karaman, *Umjetnost u Dalmaciji. XV. i XVI. vijek*, Zagreb, Matica hrvatska, 1933; Stanko Kokole, *Reljef polaganja u grob v atriju Nove crkve v Šibeniku*, u: *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v., XXI., 1987., str. 55 – 73; Stanko

Kokole, *Auf den Spuren des frühen Florentiner Quattrocento in Dalmatien. Das toskanische Formengut bei Giorgio da Sebenico bis 1450.*, u: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 42, 1989., str. 155 – 167, 293 – 300., str. 158; Josip Ćuzela, *Dvorana bratovštine Santa Maria Valverde i Nova crkva u Šibeniku*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 36, 1998., str. 87 – 105; Milan Pelc, *Renesansa*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2007., str. 328; Predrag Marković, *Kasna radionica Jurja Dalmatinca – pojam ili pojava? Problem autorstva u kiparskim djelima kasnog stvaralačkog razdoblja*, u: AA.VV., *Majstorske radionice u umjetničkoj baštini Hrvatske*, Zagreb, FF pres, 2014., str. 83 – 100.



Sl. 10. Neznani majstor iz kruga Jurja Dalmatinca, *Oplakivanje*, XV. st., Split, Marjan, crkva Gospe od sedam žalosti

Reljef se sastoji od četiri lika; dva anđela flankiraju središnji lik Bogorodice s umirućim Kristom u krilu. U luneti iznad reljefa naslikana su tri križa u brdovitom pejzažu koji simboliziraju Golgotu. Križevi uspješno stvaraju iluziju dubine, zbog čega se smatra da je kipar koji je izradio ovaj reljef ujedno naslikao i križeve.

Lit: Duško Kečkemet, *Renesansna klesarska i kiparska djela u Splitu*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 7, 1953., str. 70 – 74; Cvito Fisković, *Neobjavljeno »Oplakivanje« Jurja Dalmatinca*, u: *Perstil*, 10 – 11, 1967. – 1968., str. 41 – 64; Cvito Fisković, *Dva reljefa iz radionice Nikole Firentinca u Šibeniku*, u: *Perstil*, 20, 1997., str. 33 – 38; Samo Štefanac, *Kiparstvo Nikole Firentinca i njegovog kruga*, Split, Književni krug, 2006., str. 154.



Sl. 10.a. Andrija Aleši, *Pietà*, oko 1471., Split, Marjan, crkva sv. Jere

Nikola Firentinac:

K-5



Sl. 11. Nikola Firentinac, *Grobnica Ivana i Šimuna Sobote*, 1469., Trogir, crkva sv. Dominika

Na južnom zidu crkve sv. Dominika u Trogiru nalazi se grobnica Ivana i Šimuna Sobote. Grobnica se sastoji od polukružne niše na konzolama s arhivoltom koji je također profiliran, a na zaglavnom kamenu se nalazi lik djeteta Isusa koji blagoslivlja. U polukružnoj niši postavljen je sarkofag kojeg pridržavaju dva lava. Sarkofag je jednostavan pravokutni s ravnim poklopcem, bez isklesanog lika

pokojnika. Na pročelju sarkofaga su u plitkom reljefu izvedena dva *putta* koji drže odmotani svitak s natpisom koji spominje i naručiteljicu, Katarinu Sobotu. Iznad sarkofaga je grb obitelji i godina 1469. U luneti Sobotine grobnice prikazan je prizor *Oplakivanja Krista*. U središtu kompozicije je križ, podno kojeg u polukrugu stoji šest likova koji okružuju Djevicu Mariju i mrtvog Krista. U kompoziciju nas uvodi Ivan Evanđelist koji motri gledatelja te rukom pridržava glavu umrlog Krista. Do Ivana Evanđelista je muška figura s bradom koja također drži Kristovu glavu, a do njega neobična figura muškarca koji rukama skriva lice. Ova figura odaje puno više izvedbenu kvalitetu od ostalih likova na reljefu. S desne strane kompozicija započinje s Marijom Magdalenom koja kleči na podu kraj Krista. Do Marije Magdalene su dvije žene; jedna s maramom na glavi, dok druga predstavlja poznati lik uplakane žene s uzdignutim rukama. Plitka niša ima kasetirani svod.

Lit: Ljubo Karaman, *Umjetnost u Dalmaciji. XV. i XVI. vijek*, Zagreb, Matica hrvatska, 1933., str. 86; Cvito Fisković, *Aleši, Firentinac i Duknović u Trogiru*, u: *Bulletin Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, god. VII., 1959., br. 1, str. 20 – 43; Samo Štefanac, *Kiparstvo Nikole Firentinca i njegovog kruga*, Split, Književni krug, 2006., str. 46 i dalje, 114; Milan Pelc, *Renesansa*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2007., str. 346; Joško Belamarić, *Albertijevo djelo De pictura i skulptura Nikole Firentinca*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 42, 2011., str. 137 – 159; Igor Fisković, *Majstori i majstorske radionice: Andrija Aleši i Nikola Firentinac*, u: AA.VV., *Majstorske radionice u umjetničkoj baštini Hrvatske*, Zagreb, FF pres, 2014., str. 63 – 82.





Sl. 12. Nikola Firentinac, *Oplakivanje Krista s grobnice Petra Cipica*, 1470., Trogir, crkva sv. Ivana Krstitelja

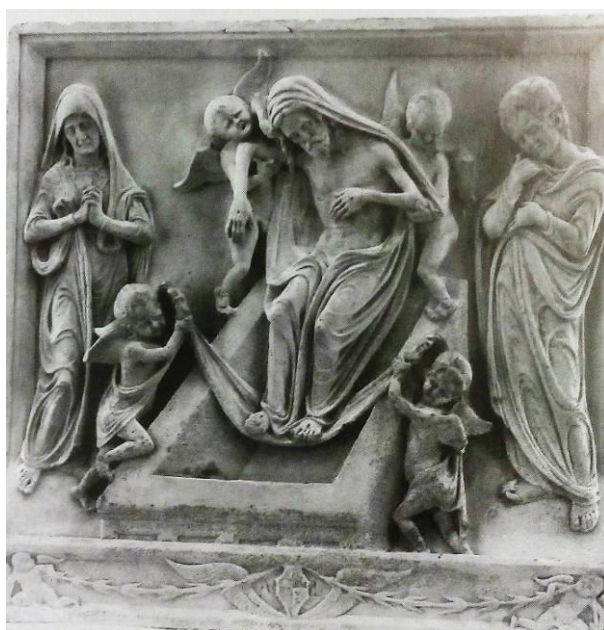
Kompozicija *Oplakivanja Krista* koja je izvorno bila dio nadgrobnoga spomenika Petra Cipica, uokvirena je s tri križa. Središnji je frontalni, dok su bočni križevi napravljeni u perspektivnom skraćenju kako bi se ostvario dojam dubine prostora. Između križeva lete anđeli. Osjećaj za prostor umjetnik je iskazao i gradiranjem visine reljefa u prikazu likova, naime, likovi u prvom planu isklesane su gotovo u punoj plastici dok su likovi u pozadini izvedeni u sve pliće reljefu. U kompoziciju nas uvodi lik Ivana Evanđelista koji je u stavu čučnja te s lijevom rukom pridržava glavu mrtvog Krista da ne lupi o tlo. Nasuprot liku Ivana Evanđelista nalazi

se Marija Magdalena koja je nagnuta nad Kristovim mrtvim tijelom. Duga joj kosa pada niz lice koje veliku bol izražava grimasom, a prsti na rukama su joj široko rašireni što dodatno izražava intenzitet boli koju proživljava. U središtu kompozicije je tijelo mrtvog Krista kojeg pridržava majka Marija. Kristovo tijelo je ovdje potpuno opušteno, čak mu i lijeva ruka pada prema dolje čime je umjetnik vjerojatno želio naglasiti opuštenost mrtvog tijela. Djeвица je prikazana u sjedećem stavu na podu. Marijino lice iako mirno, klasičnih crta, pokazuje snažnu bol i tugu zbog smrti Sina koji joj leži na rukama. Marijina bol je još više izražena gestama okolnih likova koji je pridržavaju. Lik koji je prikazan iznad Djevice pokazuje snažnu emocionalnu ekspresivnost i usprkos činjenici što mu nedostaje pola lica. Lice tog lika pretvoreno je u grimasu, a glava joj je u smjeru neba i izgleda kao da vapaje pruža prema Bogu dok rukama pridržava Mariju za ramena kao da tom gestom uzima dio boli majke. Iznad Ivana Evanđelista je bradati lik, vjerojatno sv. Josip koji je također usmjeren na Bogorodicu i lijevu ruku joj stavlja na čelo. U prikazu Josipa, Nikola je još jednom dokazao svoje snalaženje u prostornoj dispoziciji likova. Prednji dio Josipova tijela koji se nagnje prema Bogorodici je prikazan u visokom reljefu, glava je puna plastika, dok je stražnji dio tijela prikazan u plitkom reljefu. Iznad Josipa je prikazana muška figura koja skriva polovicu lica rukama, a pandan joj je uplakana žena s rukama ispruženih visoko u zrak, obje figure smo sreli kod reljefa na Sobotinoj grobnici, no ovdje ipak pokazuju veće umijeće majstora.

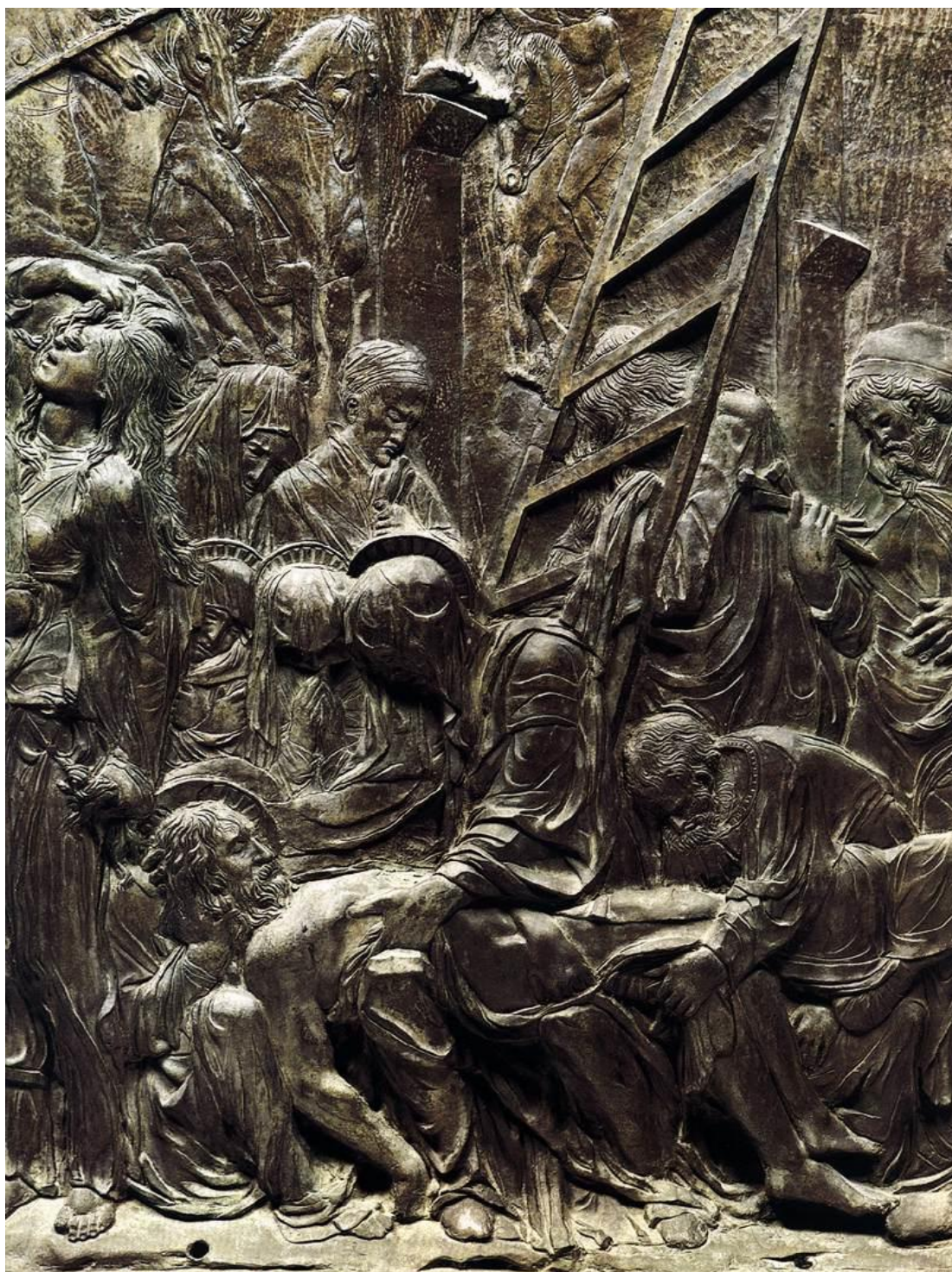
Lit: Ljubo Karaman, *Umjetnost u Dalmaciji. XV. i XVI. vijek*, Zagreb, Matica hrvatska, 1933., str. 86; Cvito Fisković, *Aleši, Firentinac i Duknović u Trogiru*, u: *Bulletin Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, god. VII., 1959., br. 1, str. 20 – 43; Samo Štefanac, *Kiparstvo Nikole Firentinca i njegovog kruga*, Split, Književni krug, 2006., str. 46 i dalje, 116; Milan Pelc, *Renesansa*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2007., str. 346; Joško Belamarić, *Albertijevo djelo De pictura i skulptura Nikole Firentinca*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 42, 2011., str. 137 – 159; Igor Fisković, *Majstori i majstorske radionice: Andrija Aleši i Nikola Firentinac*, u: AA.VV., *Majstorske radionice u umjetničkoj baštini Hrvatske*, Zagreb, FF pres, 2014., str. 63 – 82.



Sl. 13. Donatello, *Oplakivanje Krista*, 1456., London, Victoria & Albert Museum



Sl.13.a. Nikola Firentinac, *Polaganja u grob*, XV. st., Berlin, Boden Museum



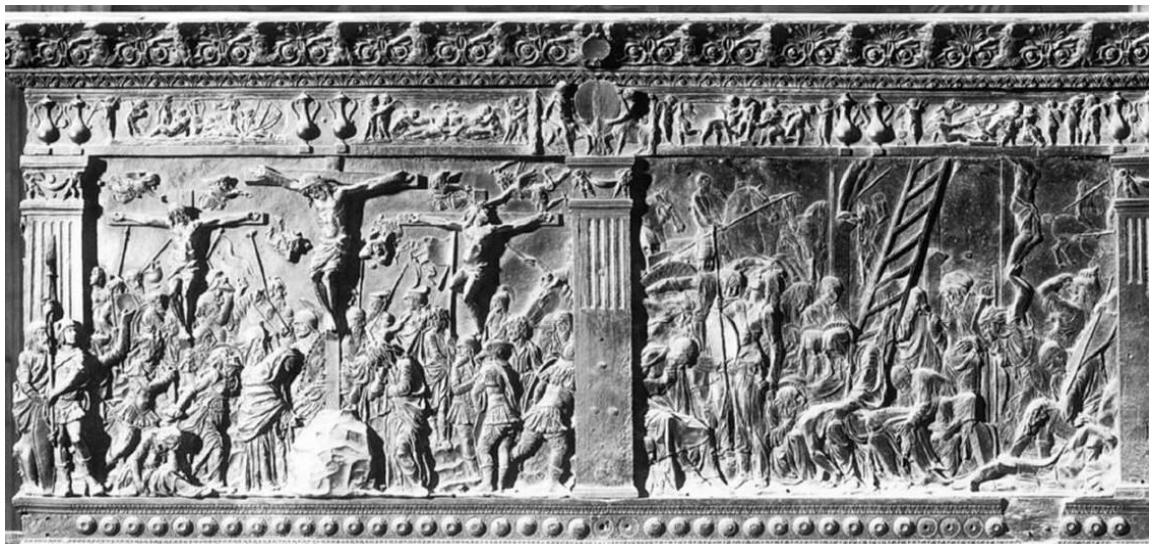
S.14.a Donatello; *Oplakivanje / Skidanje s križa*; 1465., Firenca, San Lorenzo,
Propovjedaonica



Sl.14.b. Bartolomeo Bellano, *Oplakivanje*, XV. st., London, Victoria & Albert Museum



Sl.14.c. Francesco di Giorgio Martini, *Oplakivanje*, 1477., Venecija, crkva Santa Maria del Carmine



Sl.15. Donatello, *Raspeće; Skidanje s Križa*, 1465., Firenca, San Lorenzo, propovjedaonica



Sl. 16. Donatello, *Mučenje sv. Lovre*, 1465. Firenca, San Lorenzo, propovjedaonica

7. POPIS ILUSTRACIJA:

Sl. 1. Anđelko Badurina, *Problem literarnih i likovnih predložaka za ikonografiju Arnirove grobnice...* nav.dj. str. 210.

Sl.2. Anđelko Badurina, *Problem literarnih i likovnih predložaka za ikonografiju Arnirove grobnice...* nav.dj. str. 211.

Sl.3. Igor Fisković, *Problemi predložaka za reljef Jurja Dalmatinca na Arnirovoj raki iz Splita...* nav.dj.str.265.

Sl.4. Igor Fisković, *Problemi predložaka za reljef Jurja Dalmatinca na Arnirovoj raki iz Splita...* nav.dj.str.260.

Sl.5. Web Gallery of Art- <http://www.wga.hu/index1.html>

Sl. 6. Anđelko Badurina, *Problem literarnih i likovnih predložaka za ikonografiju Arnirove grobnice...* nav.dj. str. 211.

Sl.7. Milan Pelc, *Renesansa...* nav.dj. str. 328

Sl.7.a. Anđelko Badurina, *Problem literarnih i likovnih predložaka za ikonografiju Arnirove grobnice...* nav.dj. str. 212.

Sl.7.b. Anđelko Badurina, *Problem literarnih i likovnih predložaka za ikonografiju Arnirove grobnice...* nav.dj. str. 212.

Sl.7.c. Nenad Cambi, *O uzoru za glavu lijevog egzekutora u motivu bičevanja na sarkofagu sv. Staša u splitskoj katedrali...* nav.dj. str. 463.

Sl.7.d. Nenad Cambi, *O uzoru za glavu lijevog egzekutora u motivu bičevanja na sarkofagu sv. Staša u splitskoj katedrali...* nav.dj. str. 471.

Sl.8.a. Milan Pelc, *Renesansa...* nav.dj. str. 329.

Sl.8.b. Foto: Danko Šourek

Sl.9. Foto: Maja Vukušić

SL.10. Samo Štefanac, *Kiparstvo Nikole Firentinca i njegovog kruga*, Split, Književni krug, 2006., str. Tabla 124

Sl.10.a. Samo Štefanac, *Kiparstvo Nikole Firentinca i njegovog kruga*, Split, Književni krug, 2006., str. TABLA 122

Sl.11. Milan Pelc, *Renesansa...* nav.dj. str. 346.

Sl.12. Milan Pelc, *Renesansa...* nav.dj. str. 329.

Sl. 13. <http://www.wga.hu/index1.html>

Sl.13.a. Samo Štefanac, *Kiparstvo Nikole Firentinca i njegovog kruga*, Split, Književni krug, 2006., TABLA 23

Sl.14.a. <http://www.wga.hu/index1.html>

Sl.14.b. Samo Štefanac, *Kiparstvo Nikole Firentinca i njegovog kruga*, Split, Književni krug, 2006., TABLA 2

Sl.14.c. <http://www.wga.hu/index1.html>

Sl.15. <http://www.wga.hu/index1.html>

Sl.16. <http://www.wga.hu/index1.html>

8. LITERATURA

- Pavao Andreis, *Povijest grada Trogira*, preveo Vladimir Rismondo, Split, Čakavski sabor, 1977.
- Anđelko Badurina, *Problem literalnih i likovnih predložaka za ikonografiju Arnirove grobnice*, u: *Radovi instituta za povijest umjetnosti* (Juraj Matejev Dalmatinac), 3 – 6, 1979. – 1982., str. 209 – 216.
- Joško Belamarić, *Albertijevo djelo De pictura i skulptura Nikole Firentinca*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 42, 2011., str. 137 – 159.
- *Jeruzalemska Biblija*, Adelbert Rebić (gl.ur.), Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 2003.
- Neven Budak, *Povijesni okvir*, u: AA.VV., *Hrvatska renesansa*, Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 2004.
- Nenad Cambi, *O uzoru za glavu lijevog egzekutora u motivu bičevanja na sarkofagu sv. Staša u splitskoj katedrali*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 32, 1992., str. 459 – 477.
- Nenad Cambi, *Kiparstvo rimske Dalmacije*, Split, Književni krug, 2005.
- Josip Ćuzela, *Dvorana bratovštine Santa Maria Valverde i Nova crkva u Šibeniku*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 36, 1998., str. 87 – 105.
- Alain Erlande-Brandenburg – Miljenko Jurković, *Umjetnik u vremenu renesanse*, u: AA.VV. *Hrvatska renesansa*, Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 2004.
- *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, svezak 3., Slavko Batušić (gl. ur.) Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1966.
- *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, svezak 4., Slavko Batušić (gl. ur.) Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1966.
- Cvito Fisković, *Tri anđela Nikole Firentinca*, Sarajevo, Nova tiskara, 1940.
- Cvito Fisković, *Aleši, Firentinac i Duknović u Trogiru*, u: *Bulletin Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, god. VII., 1959., br. 1, str. 20 – 43.
- Cvito Fisković, *Juraj Dalmatinac*, Zagreb, Zora, 1963.

- Cvito Fisković, *Neobjavljeno »Oplakivanje« Jurja Dalmatinca*, u: *Perstil*, 10 – 11, 1967. – 1968., str. 41 – 64.
- Cvito Fisković, *Dva reljefa iz radionice Nikole Firentinca u Šibeniku*, u: *Perstil*, 20, 1997., str. 33 – 38.
- Igor Fisković, *Juraj Matejev i Jacopo Bellini*, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 12 – 13, 1988. – 1989., str. 159 – 177.
- Igor Fisković, *Problemi predložaka za reljef Jurja Dalmatinca na Arnirovoj raki iz Splita*, u: AA. VV., *Klovićev zbornik. Minijatura, crtež, grafika 1450. – 1700.*, Zagreb, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Institut za povijest umjetnosti, 1998., str. 249 – 275.
- Igor Fisković, *Majstori i majstorske radionice: Andrija Aleši i Nikola Firentinac*, u: AA.VV., *Majstorske radionice u umjetničkoj baštini Hrvatske*, Zagreb, FF pres, 2014., str. 63 – 82.
- Hans Folnesics, *Studien zur Entwicklungsgeschichte der Architektur und Plastik des XV. Jahrhunderts in Dalmatien*, u: *Jahrbuch des Kunsthistorisches Institutes der K. K. Zentralkommision für Denkmalpflege*, VIII., 1914., str. 27 – 169.
- Antonio Giuseppe Fosco, *La cattedrale di Sebenico e il suo architetto Giorgio Dalmatico*, Zara, Tipografia demarchi – Rougier, 1873.
- Dagobert Frey, *Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini*, u: *Jarbuch des Kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentral-Kommission für Denkmalpflege*, VII., 1913., str. 1 – 169.
- Branko Fučić, *Raspeće*, u: AA.VV., *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 2006.
- Johann Graus, *Der Dom zu Sebenico*, u: *Der Kirchenschmuck. Blatter des christlichen Kunstverein der Dioezese Seckau*, XVII., 1886., str. 1 – 40.
- Vladimir Gvozdanović, *The Schiavone in Vasari's Vita of Brunelleschi*, u: *Commnetari*, 27, 1976., str. 18 – 32.
- John Pope Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture*, London, Phaidon press, 2000.
- Dagobert Frey, *Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Giorgio Orsini*, u: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege*, Bd. VII, Heft I–IV, 1913.

- Emil Hilje, *Nikola Firentinac u Šibeniku 1464. godine*, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 26, 2002., str. 7 – 18.
- Radovan Ivančević, *Prilozi problemu interpretacije djela Jurja Matejeva Dalmatinca. Deset teza o razdoblju 1441 – 1452.*, u: *Radovi instituta za povijest umjetnosti* (Juraj Matejev Dalmatinac), 3 – 6, 1979. – 1982., str. 25 – 64.
- Ljubo Karaman, *Umjetnost u Dalmaciji. XV. i XVI. vijek*, Zagreb, Matica hrvatska, 1933.
- Duško Kečkemet, *Renesansna klesarska i kiparska djela u Splitu*, u: *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 7, 1953., str. 70 – 74.
- Stanko Kokole, *Reljef polaganja v grob v atriju Nove crkve v Šibeniku*, u: *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v., XXI., 1987., str. 55 – 73.
- Stanko Kokole, *Auf den Spuren des frühen Florentiner Quattrocento in Dalmatien. Das toskanische Formengut bei Giorgio da Sebenico bis 1450.*, u: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 42, 1989., str. 155 – 167, 293 – 300.
- Stanko Kokole, *Notes on the sculptural sources for Giorgio Schiavone's Madonna in London*, u: *Venezia arti*, 4, 1990., str. 50 – 56.
- Petar Kolendić, *Stube na crkvi sv. Ivana u Šibeniku*, u: *Starinar SANU*, god. III., 1923., br. 1.
- Petar Kolendić, *Aleši i Firentinac na Tremitima*, u: *Glasnik skopskog naučnog društva*, god. I. 1926., br. 1 – 2, str. 205 – 214.
- Ivan Kukuljević Sakcinski, *Slovník umjetnikah jugoslavenskih*, Zagreb, Tiskom Narodne tiskare Dra Ljudevita Gaja, 1858.
- *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*, (gl.ur. Anđelko Badurina; Radovan Ivančević) Zagreb, Kršćanska sadašnjost, 2006. [1979.],
- Anne Markham Schulz, *The Sculpture of Giovanni and Bartolomeo Bon and their Workshop*, Philadelphia, American Philosophical Society, 1978.
- Anne Markham Schulz, *Giorgio da Sebenico and the Workshop of Giovanni Bon*, u: *Radovi instituta za povijest umjetnosti* (Juraj Matejev Dalmatinac), 3 – 6, 1979. – 1982., str. 77 – 92.

- Anne Markham Schulz, *Further Thoughts on Nicolo di Giovanni Fiorentino in Dalmatia and Italy*, u: *Quattrocento Adriatico. Fifteenth Century Art of the Adriatic Rim*, Bologna, Villa Spelman Colloquia, 1996., str. 143 – 162.
- Predrag Marković, *Katedrala sv. Jakova u Šibeniku. Prvih 105 godina*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2010.
- Predrag Marković, *Kasna radionica Jurja Dalmatinca – pojam ili pojava? Problem autorstva u kiparskim djelima kasnog stvaralačkog razdoblja*, u: AA.VV., *Majstorske radionice u umjetničkoj baštini Hrvatske*, Zagreb, FF pres, 2014., str. 83 – 100.
- Predrag Marković, *Arhitektura renesanse u Hrvatskoj*, u: AA.VV., *Hrvatska renesansa*, Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 2004., str. 71 – 109.
- Iva Pasini Tržec – Ljerka Dulibić, *Slike Muke i Uskrsnuća u Strossmayerovoj galeriji*, Zagreb, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2014.
- Roberta J. M. Olson, *Italian Renaissance Sculpture*, London, Thames and Hudson Ltd, 1992.
- Milan Pelc, *Renesansa*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2007.
- Milan Prelog, *Dva nova »putta« Jurja Dalmatinca i problem renesansne komponente u njegovoj skulpturi*, u: *Peristil*, 4, 1961., str. 46 – 60.
- Krsto Stošić, *Katedrala u Šibeniku*, Šibenik, Naklada pisca, 1926.
- Samo Štefanac, *Kiparstvo Nikole Firentinca i njegovog kruga*, Split, Književni krug, 2006.
- Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze, 1550. [II. izdanje: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Firenze, 1568.]
- Richard Viladesau, *The Beauty of the Cross: The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the Catacombs to the Eve of the Renaissance*; Oxford – New York, Oxford University Press, 2006.